

**EL CUERPO OCULTO.
METAMORFOSIS SOBREVENIDAS.**

Mar Gascó Sabina

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla

EL CUERPO OCULTO.
METAMORFOSIS SOBREVENIDAS.

Trabajo de Fin de Máster

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la
Universidad de Sevilla

Autor/a:

Mar Gascó Sabina

Firma del alumno/a:

Tutor/a :

Áurea Muñoz del Amo

Vº. Bº. del/a Tutor/a:

Sevilla, [18/12/2012]

RESUMEN:

Las experiencias relacionadas con la transformación del propio cuerpo suelen tener un carácter traumático, especialmente si dicha transformación se debe a algún tipo de accidente sobrevenido, a una deformación genética o es por enfermedad. A menudo, estas personas sienten la necesidad de modificar su realidad, y lo hacen buscando una vía de redención que les lleve aceptar su situación. Para los artistas esa vía de regeneración es la propia creación. En este trabajo hemos estudiado a una selección de creadores de los últimos tiempos que consideramos referentes pues, habiendo experimentado transformaciones físicas ajenas a su voluntad, han centrado su obra en torno a la metamorfosis del cuerpo, al dolor y a su sublimación, imprimiendo a su producción un fuerte carácter biográfico e identitario. En relación a sus respectivos trabajos hemos procurado subrayar las conexiones estéticas, procesuales y conceptuales existentes fundamentales.

ABSTRACT:

The experiences related to the transformation of one's body usually have a traumatic nature, especially if this transformation is due to some type of accident occurred, a genetic strain or is sick. Often these people feel the need to change their reality, and they do looking for a path to redemption that leads them to accept their situation. For artists that path of regeneration is the creation itself. In this work we have studied a selection of artists of recent times as we consider concerning having experienced physical changes beyond their control, have focused their work around the metamorphosis of the body, pain and its sublimation printing to its production biographical strong character and identity. In relation to their work we have tried to emphasize the aesthetic connections, existing procedural and conceptual fundamentals.

PALABRAS CLAVE:

Cuerpo Transformación Metamorfosis Identidad Regeneración Dolor

KEYWORDS:

Body Transformation Metamosphosis Identity Regeneration Pain

ÍNDICE:

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| 1.1.Objetivos. | |
| 1.1.1. <i>Objetivos generales.</i> | |
| 1.1.2. <i>Objetivos específicos. Aportaciones artísticas.</i> | |
| 1.1.3. <i>Objetivos específicos. Aportaciones teóricas..</i> | |
| 1.2. Metodología. | |
| 1.2.1. <i>Metodología. Aportaciones artísticas.</i> | |
| 1.2.2. <i>Metodología. Aportaciones teóricas.</i> | |
| 2. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS..... | 7 |
| - Aportación 1: CICLO. | |
| 1.1. - <i>Catalogación de la obra.</i> | |
| 1.2. - <i>Proceso de creación-producción</i> | |
| - Aportación 2: CC, 350 CC, 245 CC. | |
| 2.1. - <i>Catalogación de la obra.</i> | |
| 2.2. - <i>Proceso de creación-producción</i> | |
| - Aportación 3: PIEL&EDDING (MARTA, ELVIRA, SARA, MAR). | |
| 3.1. - <i>Catalogación de la obra.</i> | |
| 3.2. - <i>Proceso de creación-producción</i> | |
| 3. SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS..... | 35 |
| 3.1. Contextualización. | |
| 3.2. Cuerpos rotos. | |
| 3.2.1. <i>Frida Kahlo Pata de palo.</i> | |
| 3.2.2. <i>Andy cartón y piedra.</i> | |
| 3.3. Diarios de una transformación. | |
| 3.3.1. <i>Hannah Wilke. Diario de una degeneración.</i> | |
| 3.3.2. <i>Bob Flanagan. Diario del dolor.</i> | |
| 3.3.3. <i>David Nebreda. Diario secreto de una larva.</i> | |
| 3.4. Amazonas. | |
| 3.4.1. <i>Jo Spence</i> | |
| 3.4.2. <i>Tras el legado de Spence</i> | |
| 4. CONCLUSIONES..... | 67 |
| 5. FUENTES DOCUMENTALES..... | 69 |
| a) <i>Fuentes principales</i> | |
| b) <i>Fuentes secundarias</i> | |
| 6. RELACIÓN DE FIGURAS..... | 75 |

1.INTRODUCCIÓN:

Nuestra sociedad está experimentando una serie de cambios vertiginosos relacionados con los nuevos avances científicos y tecnológicos. Adelantos que no teníamos ayer y que mañana estarán absolutamente desfasados. Este hecho se ve reflejado en las manifestaciones plásticas actuales; el arte contemporáneo no sólo toma el pulso a la sociedad haciéndose eco de sus transformaciones, sino que con frecuencia se convierte en una plataforma de observación visionaria que va más allá, expandiéndose con tanta rapidez que, en ocasiones, nos cuesta asimilar sus últimas propuestas estéticas y conceptuales. En las últimas décadas, el arte se ha ramificado hacia otras áreas del conocimiento, hibridándose con ellas y dando lugar a planteamientos creativos visualmente sorprendentes, extraños, monstruosos, increíbles e incluso divinos. El artista se sirve hoy tanto de sus longevos pinceles como de cables, códigos digitales, del apoyo de equipos de técnicos especialistas y hasta del uso de quirófanos, en una investigación continua dirigida a abrir y explorar nuevas vías de reflexión.

Con la “era mecánica del ser” (Gergen, 2006: 68) que parecía que se avecinaba, estableciendo asociaciones entre cuerpo y máquina, refiriéndonos por ejemplo, a las “estructuras del pensamiento”, “mecanismos perceptuales”, “redes de asociaciones” y otras referencias, parecía inminente que tarde o temprano pudiéramos diseñarnos a nuestro antojo, igual que lo hacemos con las máquinas. Y en efecto, no mucho después, nos encontramos en esa tesitura. Nuestro contexto está por lo tanto en continua evolución, es una realidad cambiante. Los acontecimientos e imágenes se suceden más rápido que nosotros, y la sociedad, que evoluciona con estas circunstancias de base, está viendo cómo se plantean nuevas problemáticas relacionadas con la identidad que antes eran no eran siquiera planteables: “el cuerpo no está hecho para la velocidad y todo va siempre más deprisa” (Orlan, 2002: 104). No obstante, gracias a los avances tecnológicos, el artista que trabaja sobre la identidad en el contexto sociocultural actual puede jugar a “ser un poco el otro sin llegar a serlo jamás” (de Diego, 2011: 20) con cierta facilidad. A este respecto, nuestras ansias por ampliar las fronteras del conocimiento van cada vez más allá. A día de hoy ya no es suficiente cuestionarnos quiénes somos o de dónde venimos; nos preguntamos si podemos *ser otro*, *ser sin el cuerpo* o *ser el cuerpo*, nos planteamos hasta dónde podríamos llegar o incluso qué haríamos si ya estuviéramos allí. ¿Es posible una planificación o reconstrucción de nuestra identidad? ¿Podemos cambiar aquello que se esperaba de nosotros?

La relevancia del yo individual se acrecentó durante el tránsito del siglo XIX al XX, coincidiendo con la época modernista en la que se produjeron una gran cantidad de obras literarias y filosóficas que reflexionaban sobre la problemática de la individualidad y que, en muchos casos, mostraban un acusado sentido biográfico; escritos que aún hoy poseen la capacidad de hacer que el lector empatice con sus protagonistas. A partir de ese momento se puede observar cómo comienzan a surgir cada vez más artistas plásticos que trabajan con discursos acerca de su propia identidad, humana y creadora. De hecho, desde la década de los 60 el cuerpo ha venido siendo el protagonista de las nuevas y diferentes corrientes artísticas, convirtiéndose no sólo en el motivo, sino también en el soporte de la acción o de la obra artística. Movimientos como el Accionismo Vienés, el Body Art o el Carnal Art -así bautizado por su máximo y único exponente, ORLAN-, han utilizado el propio cuerpo del artista como objeto de controversia y protesta, de discurso, de diseño, como casa del dolor y lugar de lo bello, lo sublime, lo grotesco. A este respecto es fácil encontrar ejemplos en el panorama contemporáneo: Gunter Brus haciendo de su cuerpo soporte literal de la pintura en *Self-painting*, Bourgeois trabajando sobre la memoria y la identidad femenina, Mendieta usando su cuerpo para hablar de la femineidad y el exilio, Gina Pane o Chris Burden trabajando acerca de los límites y el dolor, Jürgen Klauke jugando con la identidad sexual, Rebeca Horn iniciándonos en lo protésico, Ron Athey colocándose su corona de espinas y agujas para sacrificarse por nosotros, Hermann Nitsch proclamándose el mesías de la carne... y así hasta llegar a Stelarc y a la propia ORLAN, quienes sin duda hoy día marcan un hito de referencia en relación a la transformación del cuerpo mediante el arte. Parece como si el público moderno, como dice la ensayista Anna Adell, exigiese “la desnudez del artista como en las épocas de fe religiosa se exigía el sacrificio humano.” (Adell, 2011: 31).

Todos los artistas citados usaron su cuerpo como objeto de sacrificio y como vehículo para la experimentación de los límites, todo para abrirnos los ojos, para reclamar todas las partes del cuerpo que la religión, política y sociedad nos habían arrebatado; para hablar a favor de todo aquello que se consideraba un tabú. Sin embargo -y ésta es la más importante diferencia que separa a los creadores que estudiaremos a continuación de la mayoría de los mencionados- los artistas que analizaremos en este trabajo no buscaron el dolor, sino que el dolor les encontró a ellos. Se trata de artistas que buscan la cura para sí mismo a través del arte y se convierten en héroes por medio de otra vía, la misma a la que se refería Vincent Van Gogh cuando en sus *cartas* a Theo decía:

Desde mi juventud siempre me conmovió la idea de que en cada generación hay dos o tres que se sacrifican por los otros, descubriendo entre horribles dolores lo que favorece a los otros; y con la tristeza descubrí la clave de mi propio ser, descubrí que ese era mi destino...

(Amorós, 2005: 29)

Como parece patente, en el maremagnum del arte contemporáneo, son muchos los casos de creadores cuya obra gira en torno a las alteraciones del cuerpo, con frecuencia el suyo propio. Nosotros nos referiremos exclusivamente a aquellos artistas que han visto como su cuerpo experimentaba transformaciones irreversibles, generalmente por causas sobrevenidas (naturales - por enfermedad o genética- o por accidentes). Son casos en los que las respectivas dolencias han repercutido de forma esencial en el planteamiento de sus discursos. Se trata por lo tanto de creadores que poseen una perspectiva diferente del mundo que, lejos de sumirles en el trauma, les lleva a investigar la manera de darle una nueva forma, llevando a cabo una labor de reflexión, muchas veces introspectiva, a través de la exploración de sus propias llagas y cicatrices. Su intención no es despertar compasión en el espectador que contempla sus heridas sino “sentirlas supurar” (Adell, 2011: 29), porque la situación en la que les coloca sus particulares condiciones físicas les hace singulares y porque, de alguna manera, su peculiar forma de expresarse les convierte en una especie de símbolos. Esta clase de artistas se hacen a sí mismos objeto de sus obras, de manera que a través de ellas van construyendo una suerte de registro autobiográfico que, al mismo tiempo, sirve para catalizar sus particulares preocupaciones vitales. Hablamos, por lo tanto, de artistas en cuya obra existe un componente autobiográfico inherente de base. De ahí que éstas, con frecuencia, estén concebidas como una especie de viaje interior, como una forma de creación a través de la cual analizar sus situaciones particulares para así encontrar una salida que los libere de la pesada carga que soportan; una experiencia límite que les lleva al extremo, el cual sólo puede traspasarse sublimando el cuerpo a través del arte. Recientemente se celebró en Málaga con motivo del festival Fotomanías 2011 una exposición colectiva que agrupaba los trabajos de diferentes artistas¹ (mayormente mujeres) que habían trabajado acerca de sus vivencias como cercanos o pacientes de cáncer. En todas estas representaciones se siente la fuerza del cambio de paciente pasivo a activo, de su búsqueda de una belleza alternativa y de regeneración, destapando los tabúes. Estas son características comunes en estos artistas que trabajan con su propio cuerpo alterado por la inadvertencia, y que también han sido analizadas por ensayistas como Linda Kauffman, Lorena Amorós Blasco o Estrella de Diego².

En el cuerpo argumental de este trabajo, he establecido ciertos nexos de unión entre algunos de esos artistas, tomando como punto de partida la obra de Frida Kahlo, por ser quizás la primera en mostrar el dolor y la enfermedad tal y como es, sin metáforas, desnudando su cuerpo y su alma a través de sus pinturas. Si bien ha habido autores que ya han establecido de las comparativas similares a algunas de las que planteo en la parte teórica de este Trabajo Fin de Máster, otros vínculos son propuestas de mi propio cuño. No obstante, en aquellas comparaciones entre artistas en las que existen precedentes, he tratado de aportar una visión innovadora sobre su conexión. De hecho he descubierto que, aunque muchos de los artistas a los que he estudiado pertenecen a

¹ Algunas de estas artistas son Jo Spence, Matuschka (a las que analizaremos más profundamente en esta investigación), Katharina Mouraditi, Raquel Tomás o Kerry Mansfield.

² Destacamos de estas tres autoras los títulos “Malas y perversos. Fantasía en la cultura y el arte contemporáneo”, “Abismos de la mirada: la experiencia límite en el autorretrato último” y “No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores”, respectivamente.

décadas, corrientes o disciplinas plásticas distintas, al cotejar sus pensamientos y biografías (sumamente importantes para comprender su trabajo) surgen fuertes similitudes; quizás porque todos comparten de alguna manera el mismo deseo: el poder regenerarse, establecer los límites de su vida, tomar conciencia y decidir sobre su cuerpo. Cuerpos rotos, amputados, defectos orgánicos, enfermedad... El cuerpo real, en definitiva, es un ser mutante -un concepto del cuerpo muy alejado del estereotipo apolíneo que nos vende la sociedad capitalista-. La piel que viste al cuerpo y que a veces nos sirve de disfraz oculta la realidad más abyecta: órganos, vísceras, sangre, células, tumores y malformaciones que habitan en gestación dentro de un recipiente. Lo monstruoso está ahí y no toleramos que salga a la luz, confinándolo a películas de terror y de ciencia ficción. Es por ello que estos artistas, de cuerpos alterados, o monstruosos, reclaman para sí mismos lo que el Body Art o el Accionismo Vienés reclamaban para todos: que les sea devuelta también su dignidad, encontrar esas partes de sí mismos ocultas en las sombras de lo *a-normal*, descorder la cortina para descubrirse a ellos mismos. En definitiva, parasafreando a Estrella de Diego, podríamos hablar de “la historia descrita sobre un cuerpo, escrita en un cuerpo” (de Diego, 2011:106); del cuerpo como lienzo.

1.1 Objetivos:

1.1.1 Objetivos generales:

En relación a todo lo dicho anteriormente, el objetivo general que perseguimos con este trabajo es construir una plataforma de conocimiento y reflexión que nos ayude a asentar conceptualmente el trabajo que se está desarrollando desde el ámbito de la creación plástica y visual, que sea coherente e innovadora en los planteamientos y que, a la vez, nos sirva de base para, en un futuro, poder emprender una investigación doctoral de interés en el campo de las Bellas Artes y una línea de creación fundamentada y coherente. A este respecto quisiéramos subrayar que para nosotros resulta especialmente importante que entre el apartado de Aportaciones Artísticas y Aportaciones Teóricas se produzca una retroalimentación que contribuya a que ambos espacios se enriquezcan y a que, de forma transversal, exista cohesión entre ellos.

No obstante, en relación a cada uno de los dos apartados que componen este Trabajo Fin de Máster nos hemos marcado el/los siguientes objetivos específicos:

1.1.2 Objetivos específicos: Aportaciones artísticas

En relación a la producción artística presentada, quisiéramos destacar los siguientes objetivos :

- Establecer un proceso creativo acorde con nuestros propósitos y en coherencia con los conceptos e ideas trabajados.

- Transmitir las sensaciones y sentimientos derivados de la experiencia personal con lo *A-simétrico*, *A-morfo* y *A-normal* y con el mundo de la cirugía plástica.

- Mostrar, en primera persona, mi experiencia en relación a la transformación del cuerpo y hacerlo de una forma aséptica, evitando transmitir juicios de valor en relación a los medios empleados para ello. Reflejar esa actitud aséptica en la propia estética de la obra.

- Reutilizar imágenes de mi cuerpo obtenidas a partir de los medios de captura que emplean los cirujanos (radiografías, ecografías...) y aprovechar la ambigüedad que presentan dichas imágenes como materia prima para la generación de metáforas visuales en la obra.

-Colaborar directamente con mi médico y cirujano personal en la producción artística y experimentar con los valores estéticos del lenguaje y la grafía médica asumiéndolos dentro de la propia obra.

1.1.3 Objetivos específicos: Aportaciones teóricas

Dentro del cuerpo teórico del trabajo destacamos los siguientes objetivos específicos:

-Aportar una visión original sobre el tema escogido, capaz de suscitar interés dentro del campo de las Bellas Artes, y plantearla con la corrección formal que requiere.

-Estudiar y analizar la obra de una selección de artistas con los que me siento directamente vinculada porque, al igual que yo, por alguna razón sobrevenida -ya sea accidental, genética o por enfermedad- han experimentado alteraciones en el cuerpo que les han dejado fuera de los estereotipos de normalidad.

-Analizar y reflexionar sobre el modo en que esos artistas han convertido sus experiencias sobre la enfermedad, el dolor y *lo diferente* en el eje de su discurso artístico, subrayando los paralelismos existentes entre ellos.

-Profundizar en el origen de las necesidades y/o intereses que han llevado a los artistas a los que nos referiremos a trabajar directamente con su cuerpo y comprender los mecanismos que emplean para enfrentarse a los procesos de transformación y metamorfosis que han experimentado.

-Reflexionar sobre el alto poder catártico que reside en las obras de estos artistas y, con frecuencia, en el propio proceso de creación, y sobre el modo en el que tiene lugar el proceso sublimatorio por el que logran transformar el dolor en beneficio a través del arte.

-Hallar y destacar los nexos de unión que vinculan a los artistas escogidos, a pesar de sus diferencias en cuanto a sexo, lugar y momento de desarrollo de su carrera artística, tipología de obra llevada a cabo, etc... corroborando aquellas conexiones que ya intuimos y que están relacionadas con la experiencia del dolor, con la transformación del cuerpo y con el carácter narrativo y autobiográfico que se observa en sus obras.

-Comparar los distintos imaginarios empleados por cada artista, analizar el origen de su iconografía y reflexionar sobre el medio escogido para la representación y construcción de sus obras.

-Estudiar cómo en las últimas décadas la ciencia, la tecnología y, más concretamente, la medicina, se han visto cada vez más involucradas en el desarrollo de los procesos creativos de determinados artistas.

1.2 Metodología:

El presente Trabajo de Fin de Máster se divide en dos partes igualmente fundamentales: por un lado las Aportaciones Artísticas (incluidas en la Primera Parte), por otro las argumentaciones teóricas (desarrolladas en la Segunda Parte). A este respecto la metodología establecida en el presente trabajo ha sido consecuente con esa doble vertiente teórico-práctica, pues hemos procurado establecer una fórmula de trabajo personal que facilitase el paso de un ámbito a otro de forma fluida, favoreciendo la retroalimentación entre ambos espacios de trabajo. En consecuencia, podemos afirmar que ambas partes se encuentran inextricablemente vinculadas, pues han sido trabajadas en paralelo. Los tres pilares básicos sobre los que hemos asentado esta metodología de trabajo han sido el *análisis* (junto al necesario estudio previo; especialmente relacionado con el

corpus teórico del trabajo), la *experimentación* (más vinculada a las aportaciones artísticas) y la reflexión (el principal nexo intermedio, a caballo entre la teoría y la práctica).

No obstante, podríamos decir que hemos adoptado una metodología específica según la naturaleza de cada una de las partes de las que se compone el presente trabajo:

1.2.1 Metodología: Aportaciones artísticas

Las aportaciones artísticas que se presentan se han llevado a cabo en base a un proceso que, en términos generales, ha pasado por las siguientes fases:

- Continua observación, documentación y recopilación de material a partir de mis diferentes vivencias pre y post operatorias y reflexión en torno a las experiencias concretas.

- Focalización en un sentimiento, sensación o experiencia concreta y reflexión acerca de las posibilidades de representación de ese suceso, tratando de utilizar como parte de dicha representación material relacionado con el suceso en cuestión (evidencias directas).

- Realización de entrevistas y sesiones de trabajo en las consultas del cirujano Sergio Mitich y del especialista en ginecología Michel Bassem, respectivamente, con objeto de recopilar información sobre sus herramientas y materiales de trabajo y reflexionar sobre su posible incorporación al trabajo artístico personal.

- Utilización del blog interno del máster como plataforma tanto para la anotación de ideas, bocetos y propuestas artísticas como para su vinculación con los conceptos que se iban desarrollando en el plano teórico.

- Experimentación con diferentes técnicas, materiales y posibilidades estéticas en función de la obra y el concepto sobre el que estuviera trabajando.

- Realización de sesiones de trabajo para la elaboración de obra definitiva en los talleres de la facultad.

1.2.2 Metodología: Aportaciones teóricas

La metodología empleada para la elaboración y construcción del apartado teórico pasó por diferentes fases sucesivas, si bien muchas de ellas se dieron, necesariamente, en paralelo a otras:

- Concreción de tema de trabajo, acotación del mismo en relación con los objetivos planteados y aproximación a su estructura.

- Recopilación de bibliografía e información de interés acerca de artistas que trabajan con su propio cuerpo, sobre la transformación, y más a en concreto, sobre artistas cuyo discurso versa acerca de sus experiencias con cuestiones como la enfermedad, el dolor, el sufrimientos y las transformaciones físicas. Consulta directa, siempre que sea posible, de sus propios diarios, textos personales y obra.

- Consultas de bibliotecas y bases de datos. Se ha acudido a las bibliotecas de la Universidad de Sevilla y del CAC, se han realizados búsquedas a través de internet de artículos, ensayos y tesis en línea relacionadas, se han consultado bases de datos especializadas (fondos digitales de instituciones diversas, bases de datos de tesis como TESEO) y, en ocasiones, se han adquirido directamente determinadas publicaciones.

- Se han realizado consultas a diferentes expertos en medicina para entender las diferentes situaciones y dolencias de los artistas estudiados y con familiares que ejercen la psicología para comprender las posibles motivaciones que se esconden tras las obras de estos artistas.

-Visualización de películas, documentales y otros vídeos de interés, como grabaciones de instalaciones o performances, relacionados con los artistas objeto de este estudio.

-Transcripción de todas las citas textuales destacables, importantes o relevantes de cada fuente documental y realización de una colección de citas favoritas en torno a los conceptos clave sobre los que se ha trabajado (cuerpo, transformación, metamorfosis, dolor, identidad...), las cuales se pueden consultar en el blog personal cuya dirección facilito a pie de página.

-Utilización del blog interno del máster como herramienta de almacenamiento de ideas y documentos y ordenación de conceptos, publicación de contenidos de interés relacionados, imágenes de los procesos, etc.³

³ Nota: Tras la retirada de la herramienta del blog interno del Máster al finalizar el curso pasado, creé un blog personal como continuación de éste pues, personalmente me resultaba muy útil. El blog puede consultarse a través de: <http://margascosabina.blogspot.com.es/>

PRIMERA PARTE
(APORTACIONES ARTÍSTICAS)

Los trabajos que se muestran como “Resultados Artísticos”, dentro de esta Primera Parte (Aportaciones Artísticas) del Trabajo Fin de Máster, han sido clasificados en tres grupos, correspondiendo con cada una de las materias optativas cursadas en el segundo cuatrimestre del máster, donde fueron realizados. En la asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado se realizó la obra titulada *Ciclo*; en Creación Fotográfica, la serie compuesta por *300 cc*, *350 cc* y *245 cc*; y, finalmente, en Serigrafía y Creación Digital, se llevó a cabo la serie *Piel&Edding* en la que se incluyen cuatro trabajos, *Marta*, *Elvira*, *Sara* y *Mar*. Acompañando a cada obra catalogada se ha incluido la respectiva explicación del proceso de creación-producción, aprovechando para reflexionar en torno al trabajo llevado a cabo.

Aportación 1: *CICLO*

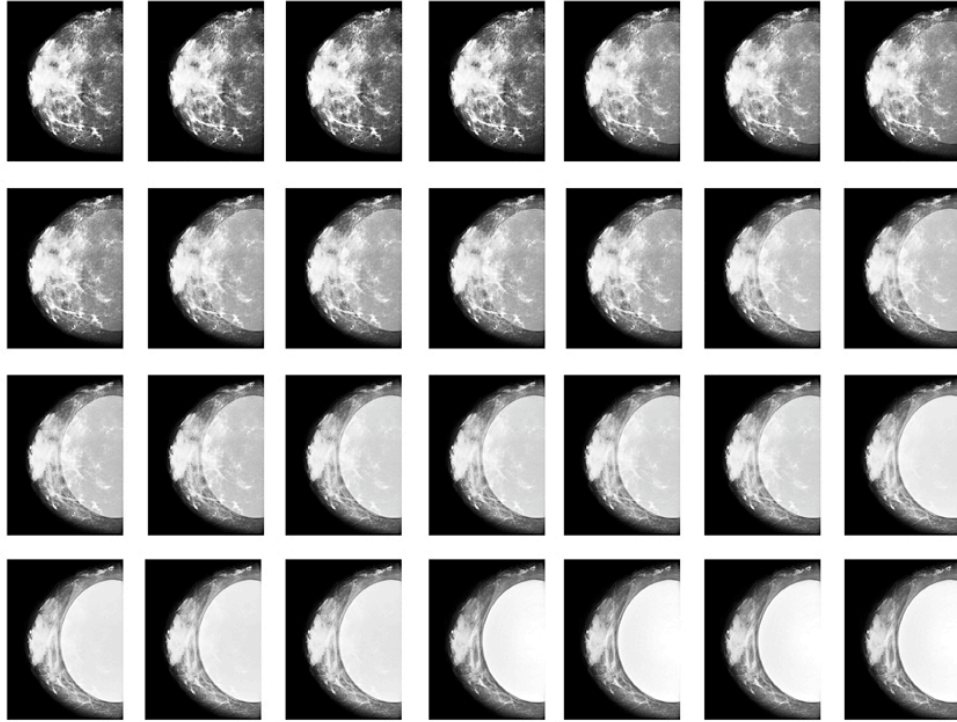
1.1. - *Catalogación de la obra:*

Título: *Ciclo*

Soporte y procedimiento: Papel Michel crema 240 grs/m2. Fotograbado.

Dimensiones: total 80 x 95 cm., compuesta de 28 planchas de 10 x 14 cm.

Fecha: 2012



1.2. - Proceso de creación-producción

Concepto: El proyecto PAISAJE LUNAR

La sombra simboliza una escasez que tenemos que superar o un tramo significativo de vida que deberíamos aceptar... implica ... dudas éticas personales e interpersonales, y continúa observación tanto de nuestros sueños o fantasías, como de nuestras reacciones y sucesos más imprevisibles o sorprendentes...

El hecho de que el reconocimiento de su realidad inconsciente represente autoexamen y reconocimiento de nuestra propia vida, hace que mucha gente continúe portándose como si nada hubiese ocurrido...

El artista, por el contrario, escoge con frecuencia instalarse en ese paisaje lunar donde surge el material onírico, fantástico, fantasmagórico, constantemente.

M. Louise Von Franz (Selma, 2001:199)

Von Franz, la famosa psicoterapeuta junguiana, nos describe de esta romántica forma el origen y proceder de numerosos discursos artísticos de hoy y del ayer. De alguna forma, la obra de arte refleja la esencia de su creador: su carácter, sus preocupaciones y frustraciones, sus deseos... Su obra es su forma de escape, de desahogo o incluso la manera de alcanzar un trozo de aquello que no puede obtener; una creación alquímica que, como todas las cosas mágicas, se rodea de un intenso misterio. En este sentido, la imaginación se nutre de algún espacio recóndito de la mente donde moran luces y sombras; a ese espacio es al que Von Franz llama paisaje lunar. Según la erudita analista, cada uno tenemos un paisaje lunar propio pero a veces lo dejamos marchitar, hacemos como si nada hubiese ocurrido; otras, nos detenemos y lo miramos fijamente; y en el caso de los artistas, podemos incluso trabajar sobre él, transformarlo, convertirlo en algo que podemos coger, cambiar, mostrar y, comparar a través del arte.

Al leer esas consideraciones de Von Franz me sentí profundamente identificada con su concepción del arte y con el modo en el que entendía que funcionaba la imaginación. No pude evitar detenerme a meditar sobre mi propio paisaje lunar... ¿Qué información tengo sobre él? ¿Qué imágenes vienen a mi cabeza cuando reflexiono y de dónde surgen? Entendí rápidamente que el hecho que más marcó mi personalidad, mi pasado, mi forma de ser y pensar en el presente, y que se refleja claramente en mi obra artística, fue el haber desarrollado físicamente solo un pecho. No obstante, lejos de producirme un trastorno de identidad, lo que este hecho me proporcionó fue una perspectiva diferente desde la que observar mi cuerpo, a las personas, las relaciones, la sociedad...

Quizás me planteé cuestiones en determinados momentos que otra persona que no hubiese pasado por una situación como la mía probablemente no se habría hecho. Quizás el haber desarrollado un universo tan íntimo y secreto a raíz de la falta del pecho me llevó a darle forma física a ese paisaje sombrío. De ese espacio me llegan imágenes con cierto tono erótico, con una carga oculta, secreta, casi morbosa, me vienen flashes de habitaciones tan iluminadas y limpias que las cosas en ellas parecen flotar en la nada, donde no hay olor, donde el cuerpo se desvanece, veo contrastes entre el blanco de la luz y un rojo semejante al que Anish Kapoor emplea en sus obras, limpio, sangriento, sombrío y bello. Todos esos recuerdos, esas preocupaciones e imágenes provienen de mi imaginario particular. Y es de él de donde nacen las historias y sensaciones sobre las que trabajo en mis creaciones.

Escogí precisamente las palabras de M. Louise Von Franz para poner título a este proyecto artístico a modo de metafórico homenaje, pues sentí que en sus reflexiones de alguna manera se sintetizaba una parte importante de las preocupaciones que me mueven. El proyecto *Paisaje Lunar* engloba, hasta el momento, tres trabajos. Son trabajos de naturaleza diversa, pero coincidentes en tanto en cuanto todos ellos mantienen una conexión directa con la -medicina a partir de mi propia experiencia con ese mundo. Es un proyecto a través del cual trato de explicar las sensaciones que brotan cuando me adentro en un mundo de imágenes que, habiendo sido tomadas a partir de mi propio cuerpo, me resultan totalmente extrañas (me refiero a las

radiografías, a las ecografías); cuando te enfrentas a una batería interminable de pruebas médicas; cuando entras en contacto con objetos e instrumentos que te resultan ajenos; cuando se dirigen a ti empleando palabras y jergas que desconoces (hipertrofia, hipoplasia, anisomastia, mamoplastia)... ¿En qué piensas cuando varios extraños a la vez te observan semidesnuda? ¿Qué sientes cuando estás esperando un resultado médico?

Entonces necesito un momento de evasión, llevar a cabo cierto viaje mental, para poder crear nuevos significados para todas esas imágenes. El resultado de ese proceso mental es un trabajo algo ambiguo, a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, que solo va adquiriendo forma cuando pienso en los paisajes lunares que Von Franz menciona. Es a partir de ahí cuando ese viaje me lleva a descubrir, efectivamente, que existen lunas escondidas en mi pecho, algún paisaje desconocido, alguna atmósfera lejana, una geografía por descubrir dentro de mi cuerpo. Mi paisaje lunar se relaciona con mi pecho y éste, paradójicamente, realmente adquiere la forma del satélite por medio de la tecnología que nos permite vernos por dentro. Las imágenes encajan y la metamorfosis sucede. Las mamografías se convierten en fotos de los movimientos lunares. Mis prótesis son como lunas llenas. Y una ecografía me muestra un espacio que desconozco absolutamente, al igual que haría una sonda de exploración enviada a algún lejano planeta nunca antes visitado.

Nacimiento de la idea:

Tras leer la cita de Von Franz, mi siguiente visita al médico fue decisiva: tumbada, observando las abstractas imágenes de una ecografía de pecho en la pantalla mientras el doctor Bassem parecía comprender todo lo que veía, estando así presencié repentinamente una aparición. La línea curva oscura que separaba mi prótesis del tejido graso natural de mi pecho dibujaba un horizonte. Una masa esférica sólida, contundente (artificial), se juntaba tangencialmente con una más atmosférica. Ahí estaba yo, como esperando a que me llegaran las primeras imágenes de un nuevo planeta al que acababa de mandar una nave exploradora; a un paisaje lunar que no sólo conceptualmente, sino también físicamente, se ocultaba en mi pecho.

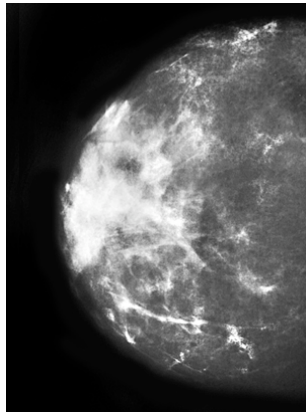


Fotograma de vídeo ecografía

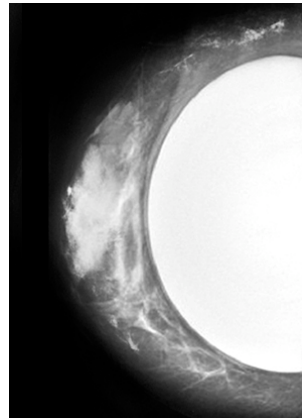
Así es como decidí grabar mis ecografías y hacer con esas imágenes en el futuro una videoinstalación llamada *Alunizaje* (la cual está en proceso de realización). Esa fue la primera obra que concebí dentro de este proyecto que, finalmente, englobará varios trabajos más. El *leit motiv* del proyecto es el pecho, mi pecho, y la fuente iconográfica son las imágenes médicas que conservo de él; las cuales pretendo reutilizar dándoles una lectura diferente. La idea es aprovechar la ambigüedad que presentan ese tipo de imágenes (a pesar de ser representaciones del cuerpo totalmente objetivas) para dotarlas de nuevos significados.

CICLO:

Este trabajo parte de dos mamografías. Una realizada a la edad de dieciséis años, antes de ser intervenida la primera vez (parte del estudio preoperatorio) y otra actual, llevada a cabo tras dos intervenciones quirúrgicas intermedias que finalizaron con la extirpación de parte de mi pecho natural e inclusión de dos implantes mamarios. La diferencia entre ambas es notoria, ya que el material no orgánico de los implantes -cuando es registrado en este tipo de imágenes médicas- aparece como un objeto casi totalmente opaco de un brillante color blanco. Por el contrario, las partes naturales dejan ver ciertas texturas correspondientes a tejido graso, glandular o vasos sanguíneos, entre otros.



Mamografía 1



Mamografía 2

Mediante superposición de capas a través de un programa informático y a partir de la fusión de las imágenes de dos mamografías diferentes, elaboré veintiocho imágenes secuenciales, haciendo que la “mamografía 1” se transformara poco a poco en la “mamografía 2”. Posteriormente las imágenes fueron transferidas al papel por medio del fotograbado, conformando, una vez colocadas en orden, una especie de calendario lunar. Así, de la misma forma que a lo largo de las veintiocho fases lunares la sombra de la tierra va paulatinamente oscureciendo la superficie del satélite, en mis fotograbados un cuerpo blanco, denso y extraño, irrumpe gradualmente sobre la radiografía texturada de uno de mis pechos hasta prácticamente terminar por ocultándola. Queda de esta forma registrada la metamorfosis que tuvo lugar en mi cuerpo: de natural a artificial.



Composición final, pre-enmarcado.

Aportación 2: 300 CC, 350 CC, 245 CC

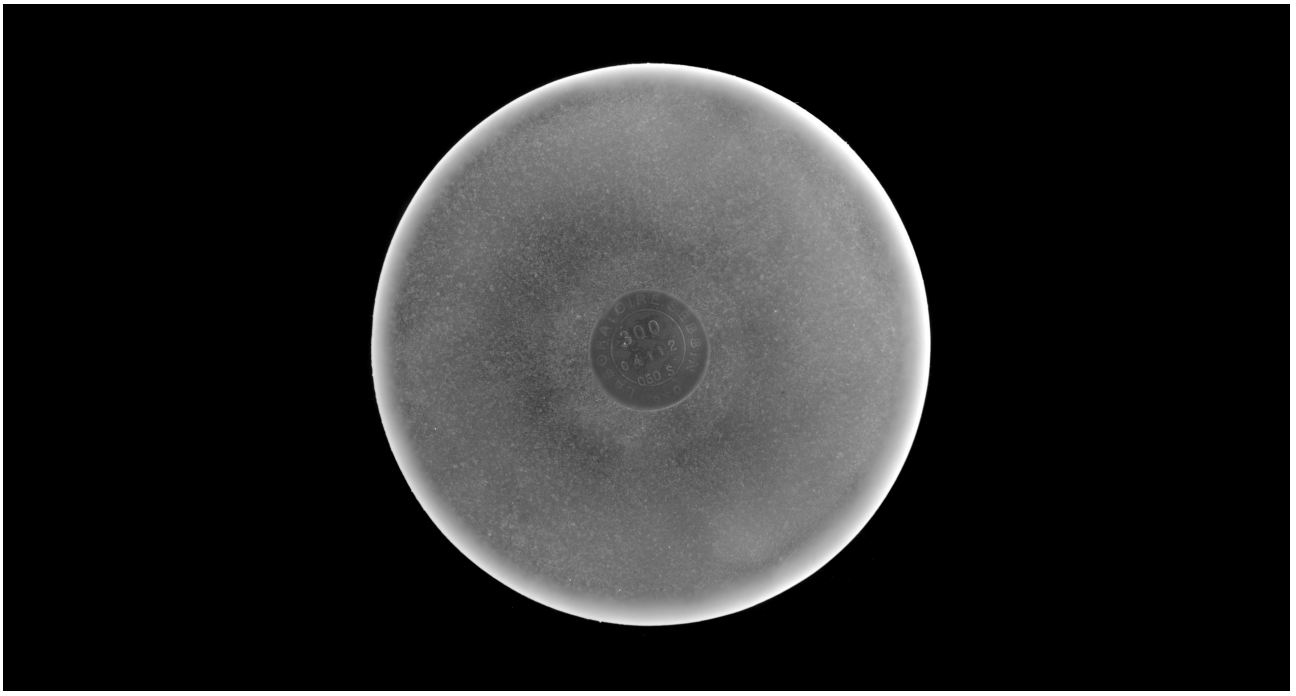
2.1. - *Catalogación de la obra*

Título: 300 cc

Soporte y procedimiento: Papel BFK Canson 310 gr. Fotograma e impresión digital

Dimensiones: 66 x 40 cm.

Fecha: 2012



Aportación 2: 300 CC, 350 CC, 245 CC

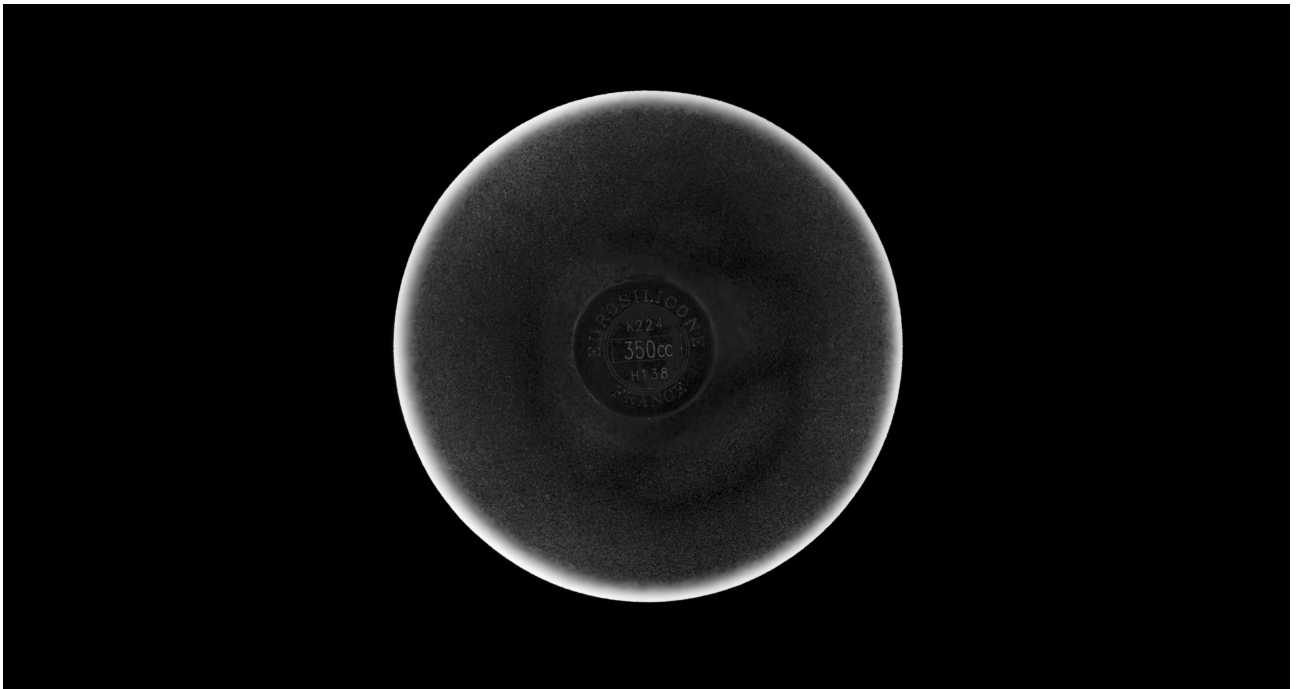
2.2. - *Catalogación de la obra*

Título: *350 cc*

Soporte y procedimiento: Papel BFK Canson 310 gr. Fotograma e impresión digital

Dimensiones: 66 x 40 cm.

Fecha: 2012



Aportación 2: 300 CC, 350 CC, 245 CC

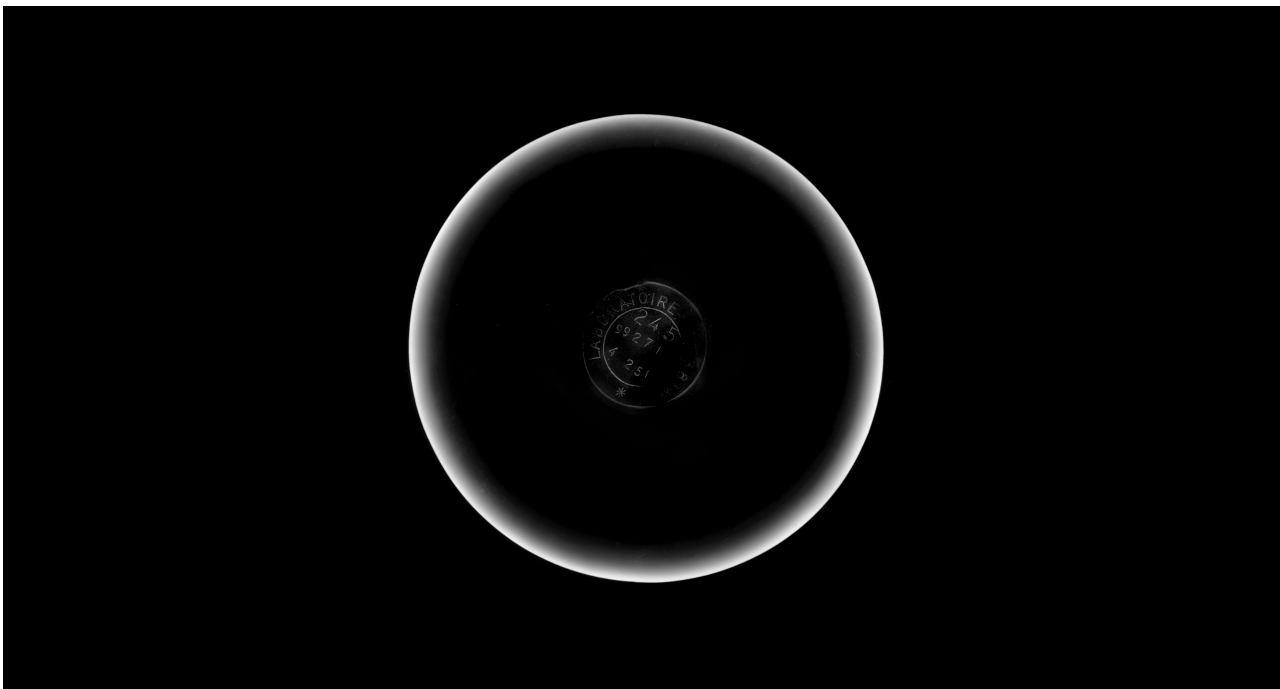
2.3. - *Catalogación de la obra*

Título: 245 cc

Soporte y procedimiento: Papel BFK Canson 310 gr. Fotograma e impresión digital

Dimensiones: 66 x 40 cm.

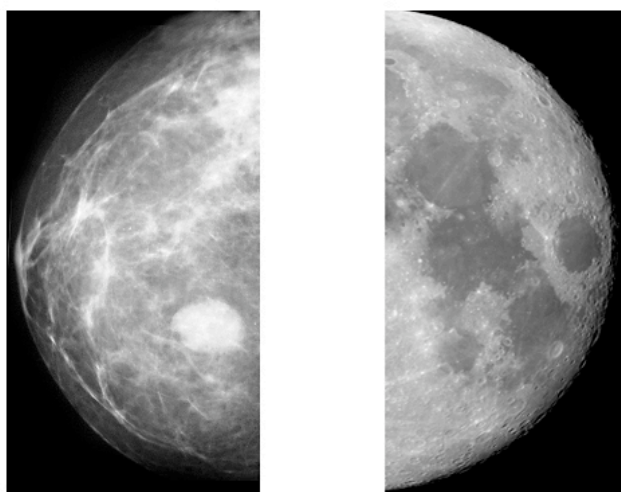
Fecha: 2012



2.2- Proceso de creación-producción

“*Paisaje Lunar*” es un proyecto que, como ya he mencionado, parte de una cita de M. Louise Von Franz y contiene diferentes series (ver proceso de creación-producción de la aportación artística anterior).

Como decía, tras reflexionar sobre la propuesta que hacía Von Franz llegué a la conclusión de que mi paisaje, como persona y como artista, claramente se situaba en mi pecho. Observé que tanto formal como conceptualmente, las imágenes que los médicos tomaban de mi pecho se asemejaban sustancialmente a las de la luna. Así, comenzó un juego mediante el cual trataba de ir descubriendo astros escondidos en las mamografías que conservo, como quien trata de ver formas en las nubes. Como diría Von Franz, entre la oscuridad y la luz (Selma, 2001:199), trato de sacar las imágenes al exterior o, más bien, de invitar a contemplarlas. La manera de mostrar las imágenes que voy descubriendo escondidas en mi pecho suele ser ambigua y misteriosa, nocturna y profunda, como lo es el espacio que se hay bajo la piel y el espacio del universo remoto.



PAISAJE LUNAR

Fotomontaje. Portada del proyecto.

La aportación que presento ahora, titulada 300cc, pertenece a un grupo de tres imágenes. Son impresiones sobre papel de tres fotogramas realizados a partir de tres implantes mamarios (es decir, tres mamas artificiales) que mi cirujano y colaborador, el doctor Sergio Mitich, me facilitó, y que coinciden con las medidas/volúmenes de los diferentes implantes que yo misma he llevado tras la construcción y reconstrucción de mis pechos debido a la ausencia de uno de ellos.



Fotografía de las tres prótesis utilizadas.

Los fotogramas se llevaron a cabo de manera completamente analógica. Para poder elaborar estas imágenes, creé un taller en el aula de cultura de la facultad con una vieja ampliadora. Ese fue el espacio de trabajo donde elaboré un gran número de pruebas para hallar, según el volumen, la densidad y textura de cada prótesis, la temporalización adecuada para la exposición del mismo.



El taller en el Aula de Cultura de la Facultad de Bellas Artes



Pruebas con diferentes temporalizaciones

La imagen que se obtiene, sin necesidad de ser manipulada mediante ningún tipo de programas infográfico, casi esférica, blanca sobre el fondo negro, se asemeja a fotografías de la luna en distintos estados; a veces llena, a veces nueva... Como pista de la procedencia de la ambigua imagen queda, en el centro, la marca y volumen en centímetros cúbicos de la prótesis.



Detalle del sello del implante.

Aportación 3: PIEL&EDDING (MARTA, ELVIRA, SARA, MAR)

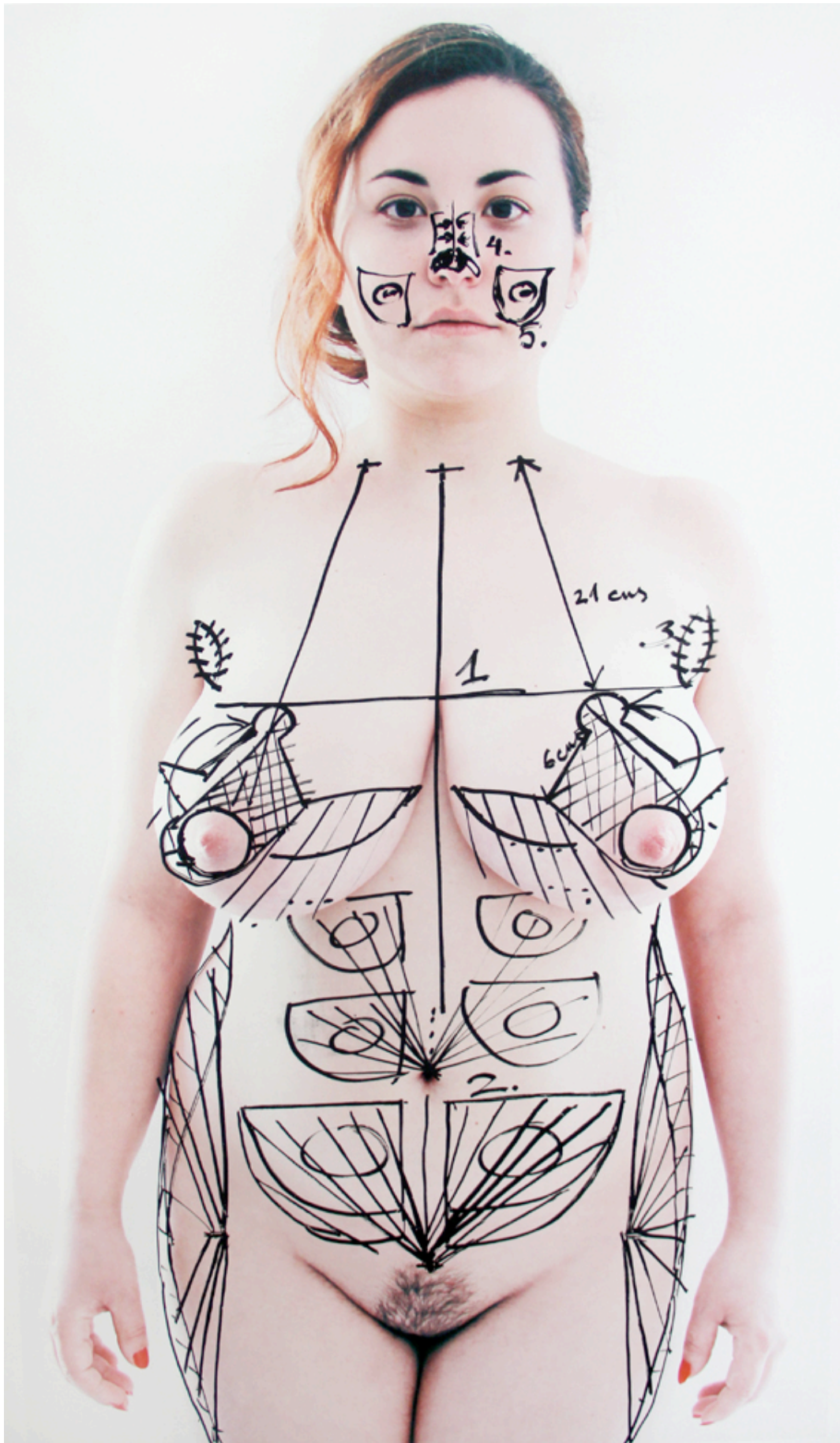
3.1. - Catalogación de la obra

Título: *Piel&Edding (Marta)*

Soporte y procedimiento: Papel fotográfico Canson 60 cm. Impresión digital y serigrafía

Dimensiones: 60 x 90 cm.

Fecha: 2012



Aportación 3.1

Aportación 3: PIEL&EDDING (MARTA, ELVIRA, SARA, MAR)

3.2. - *Catalogación de la obra*

Título: *Piel&Edding (Elvira)*

Soporte y procedimiento: Papel fotográfico Canson 60 cm. Impresión digital y serigrafía

Dimensiones: 60 x 90 cm.

Fecha: 2012

3.3. - *Catalogación de la obra*

Título: *Piel&Edding (Sara)*

Soporte y procedimiento: Papel fotográfico Canson 60 cm. Impresión digital y serigrafía

Dimensiones: 60 x 90 cm.

Fecha: 2012

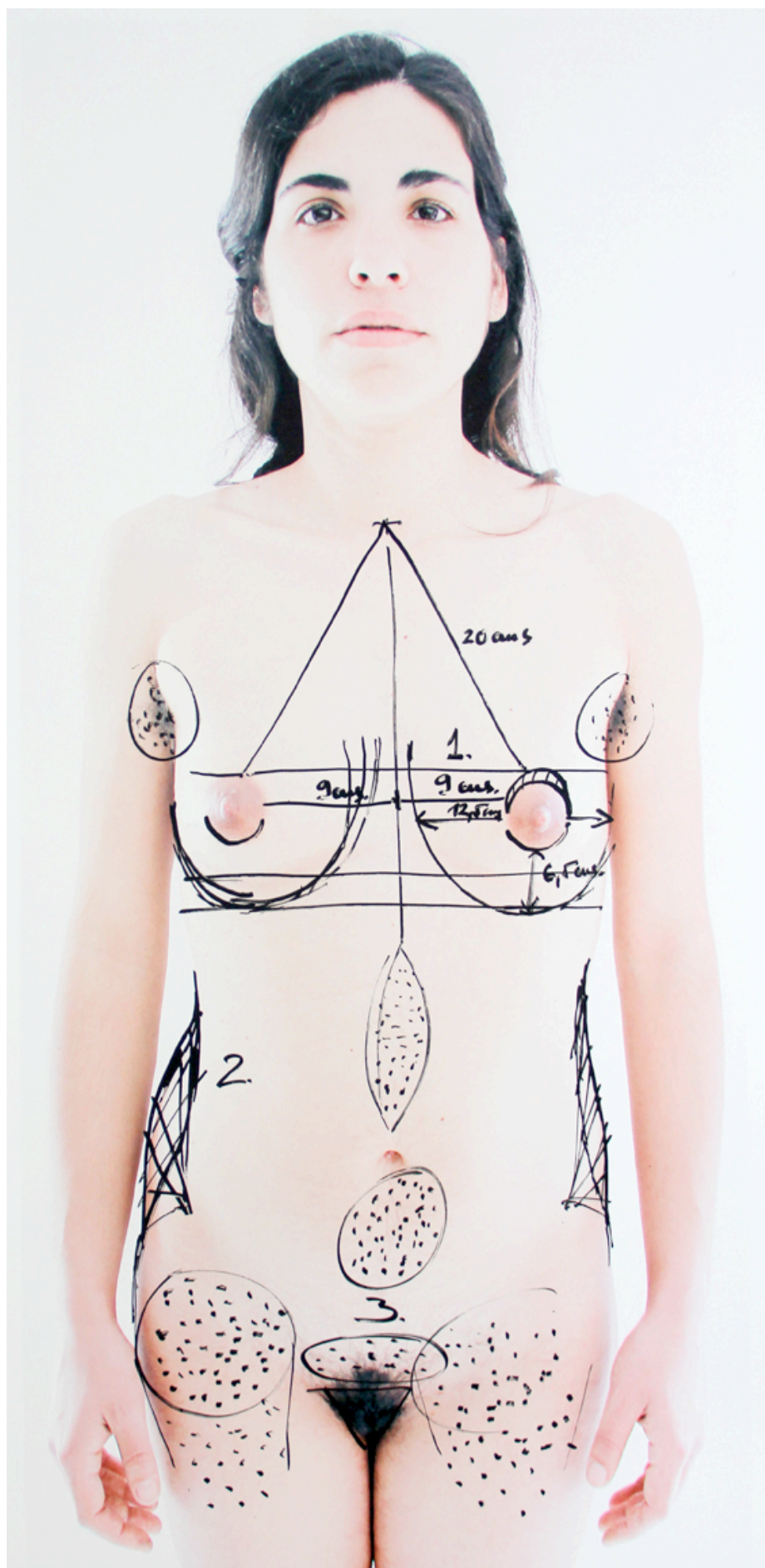
3.4. - *Catalogación de la obra*

Título: *Piel&Edding (Mar)*

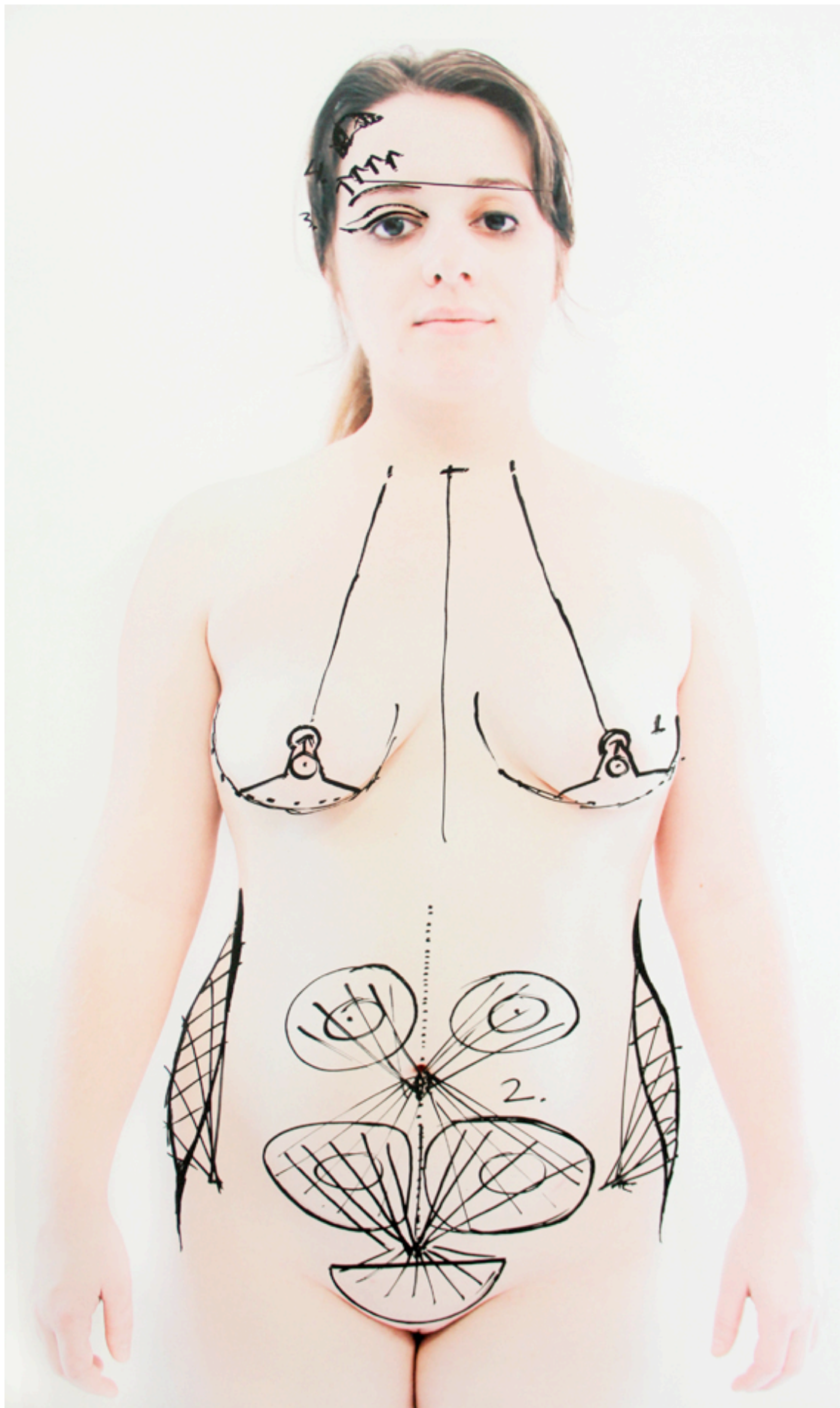
Soporte y procedimiento: Papel fotográfico Canson 60 cm. Impresión digital y serigrafía

Dimensiones: 60 x 90 cm.

Fecha: 2012



Aportación 3.2



Aportación 3.3



Aportación 3.4

3.1.- Proceso de creación-producción

Poco a poco se ha ido levantando el tabú en torno a las operaciones de estética y han pasado a convertirse en un símbolo de moda, de estatus y de belleza. Lo vemos todos los días por la tele: las niñas lo piden como regalo por su 18 cumpleaños, se organizan fiestas en discotecas donde se sortea una operación de pecho, se diseñan programas que muestran transformaciones estéticas radicales de personas físicamente poco agraciadas... Modificar nuestro cuerpo parece la cosa más natural y fácil del mundo hoy día, y a veces se nos olvida que para ello van a abrirnos la piel, van a hurgar dentro de nosotros, van a cosernos, va a picar y va a doler.

Como testigo directa de este tipo de experiencias médicas y corporales puedo dar fe de que tras las operaciones estéticas existe una experiencia que es, cuando menos, mínimamente traumática. No obstante, no pretendo sentenciar nada; yo misma, gracias a los avances que han tenido lugar en el campo de la cirugía estética, he podido corregir una malformación genética que sólo permitió el desarrollo de uno de mis pechos. Cabe decir que en este sentido las operaciones a las que me he sometido, si bien han sido voluntarias, han sido motivadas por una cuestión de mejoramiento en la calidad de vida y no por un mero capricho estético. De ahí que interese hablar de sensaciones y sentimientos, y no entrar en polémicas sobre los fines de la cirugía estética. Y de ahí también que todo lo que tiene que ver con mi trabajo artístico (imaginario, ideas, conceptos) se base en las experiencias derivadas de este extraño mundo del que me tuve que ver rodeada.

Estudiando y analizando a otros artistas que han trabajado acerca de las experiencias y sensaciones causadas por tener un cuerpo diferente y recapacitando sobre su continua y estrecha relación con lo médico, he podido comprender que el hablar de uno mismo, de su cuerpo, es una fórmula muy recurrente en el arte, especialmente entre aquellos que poseen una biografía excepcionalmente traumática. Es una forma de auto-observación y auto-análisis donde lo importante es escuchar lo que nuestro cuerpo tiene que decir. Jo Spence, artista que mencionaremos más adelante en esta investigación, lo describía de esta forma:

El siguiente nivel para representar mi enfermedad era: ¿que sentía: terror, rabia, desesperación? Y aquí es donde la escenificación de imágenes de estudio conmigo misma como protagonista empiezan a generar nuevas imágenes. Es una manera de trabajar la seguridad en mi misma.

(Spence, 2005: 94)

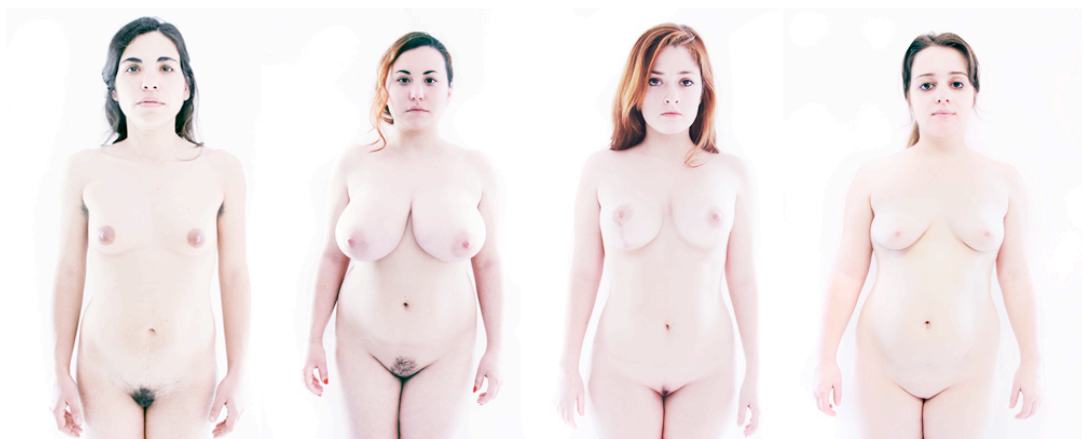
Entre las muchas preguntas que he llegado a plantearme en relación a mi historia con lo asimétrico, a-morfo y a-normal, ésta es, probablemente, la que sustenta la pieza que presento como tercera aportación: ¿Cómo me siento cuando un desconocido (doctor) con un bolígrafo señala esos desperfectos que sé que tengo, e incluso algunos que desconocía, sobre mi cuerpo? Esa parte previa a una operación de cirugía estética me marcó intensamente. Fue una experiencia hipnótica ver cómo el cirujano marcaba mi piel con indescifrables líneas discontinuas y medidas que indicaban no se sabe qué mientras iba dándole forma a un cuerpo futuro que sólo él era capaz de prever. En el entretanto, mientras me observaba a mi misma asustada ante espejo, yo sólo preguntaba: Y, ¿qué significa esto marcado así? ¿Qué son esos símbolos? ¿Por qué los ha puesto ahí? Esa línea chivata, esa tinta que acusa, ese color que resalta... mi ignorancia recordaba a la de un niño aprendiendo a diferenciar las letras.

La misma Jo Spence, a quien antes mencionábamos, también sufrió la ausencia de un pecho, aunque por un caso clínico muy distinto (a ella se lo extirparon a causa de un cáncer de mama). Esta artista elaboró un intenso trabajo en torno a la inexistencia de esta parte del cuerpo y su relación con los hospitales, quirófanos y prótesis que me ha servido de indudable referencia. En relación a las obras que estoy presentando en este apartado quisiera destacar el vínculo que existe con los autoretratos que Spence se tomó tras ser marcada con una cruz por su cirujano, de quien recuerda que le decía refiriéndose al pecho que había que amputar: “Este es el que se va” (Spence, 2005: pag), haciéndola sentir como un animal camino del matadero.



Jo Spence. *Beyond the perfect image.*

Tras varios trabajos en colaboración con mis médicos, el doctor especialista en ginecología Michel Bassem y el cirujano Sergio Mitich, decidí finalmente dar un paso más, y quise hacer que el médico se convirtiera, por un momento, en el artista. Al fin y al cabo, Sergio Mitich había sido el “artista” que me había dibujado las marcas preoperatorias y el autor del resultado final de mi segunda transformación quirúrgica. Por otra parte, si quería recuperar aquellos sentimientos y sensaciones que había experimentado tiempo atrás, cuando me marcaron para la operación de pecho, lo lógico era procurar que el autor del grafismo fuese la misma persona. Partiendo de 4 fotografías a tamaño natural en plano americano de mujeres jóvenes cercanas a mí (Elvira, Sara, Marta) y yo misma, pedí al Doctor Mitich que marcara con un rotulador, sobre un acetato transparente superpuesto a las fotografías, todas aquellas líneas, marcas y símbolos que dibujaría sobre el cuerpo de ellas, si nos encontráramos en el momento de la consulta correspondiente.



Fotografías de las modelos antes de ser intervenidas: Elvira, Marta, Mar y Sara

Fue curioso ver cómo el papel de cirujano que marca sobre el cuerpo directamente como si fuera una vasija por esmaltar se fue transformando en una especie de artista perfeccionista. El doctor necesitó tiempo, necesitó bocetos previos, borrar, medir...y se mostró insatisfecho, como un artista al que no le convence su cuadro. Es curioso, pero no paraba de decirme que creía que las líneas que estaba dibujando sobre nuestros cuerpos los afeaba: “Parece que te haya dibujado bigote”, “Así parece un monstruo”.



Doctor Sergio Mitich en su consulta

La idea última era emplear los acetatos dibujados por el doctor como positivos para transferir su dibujo a la pantalla de serigrafía. De esta manera, las imágenes sobre las que estaba trabajando conservarían el grafismo original del cirujano (con todo lo que él quiso añadir y/o quitar) y, trasladada al grafismo serigráfico, conseguiría más fuerza e impacto gracias a la superposición de la tinta espesa sobre la fotografía. Porque es cierto que cuando el cirujano te deja ver en el espejo lo que ha marcado sobre tu piel, sobre tu cuerpo, esa tinta parece más espesa, más fuerte e incluso brillante que nunca; una señal de tráfico, un rótulo luminoso que dice: aquí está el defecto. Estamos en construcción.

SEGUNDA PARTE
(APORTACIONES TEÓRICAS)

2.1. El cuerpo sobrevenido: contextualización.

¿Qué es exactamente un monstruo?... La monstruosidad para un cuerpo dado, es la evidencia de una diferencia, con el añadido de una deficiencia: diferencia, puesto que el organismo del monstruo no alcanza el estado de vida conforme a las exigencias del plan natural; deficiencia, ya que el cuerpo monstruoso es, por definición, un cuerpo inacabado, estropeado e incompleto... El cuerpo natural, contra todo pronóstico, es una construcción aberrante, errática o fallida.

(Ardene, 2004: 274)

Lo monstruoso irrumpió en el arte como los primeros fogonazos de los focos de un circo: se desvelaba ante nosotros la mujer barbuda, el hombre de dos cabezas, seres con un solo ojo, o con siete... Tras siglos de búsqueda de la belleza, de elaboración de cánones de perfección y representación de cuerpos proporcionados, con la llegada de los diferentes *-ismos* el cuerpo representado que conocíamos se multiplica. Aparecen entonces y con gran profusión seres de ocho piernas, de piel amarilla, entes indefinidos en un garabato o materializados en carne cruda... Ya no interesa tanto el continente formal, sino también la relación de éste con el contenido. Surgen casi tantos movimientos como artistas y fórmulas de expresión y el ojo del espectador comienza a acostumbrarse a la desfiguración, a la crudeza de una realidad que puede llegar a ser incluso monstruosa. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX muestran abiertamente un mundo que había pertenecido al universo de la ocultación, del morbo y de lo circense; es el momento en el que se descorre el telón para exhibir sin tapujos el cuerpo real, tanto del modelo como del artista, con todas sus imperfecciones⁴.

El arte contemporáneo muestra sin tapujos esas monstruosidades. Como ya avanzábamos en la introducción, la siguiente trabajo hará hincapié en una selección de artistas que hicieron eje de su discurso creativo a su propio cuerpo: cuerpos diferentes, deficientes, aberrantes, fallidos... en definitiva, monstruosos. Esto es, estudiaremos a artistas cuyas reflexiones sobre el dolor y la transformación corporal mantienen muchos paralelismos, pues de alguna manera sus peculiares circunstancias y estados físicos les proporcionan perspectivas inusuales en relación al cuerpo y a su empleo como objeto y vehículo de introspección. Son artistas que cuentan con un sustrato biográfico singular y que fundamentan y construyen sus ideas utilizando de referencia sus experiencias vitales, a sabiendas de que su propio cuerpo constituye un soporte original dentro de un mundo, por lo general, homogéneo. Se trata por lo tanto de artistas que, en gran medida, hallan el impulso y la motivación necesarias para crear un discurso sobrecogedor, pionero, atrevido y arrollador en su estrecha relación con el dolor.

Veremos como los artistas plásticos cuya obra versa en torno a experiencias biográficas relacionadas con el cuerpo y el dolor utilizan la creación como una forma de autoterapia. Para ellos el arte es una plataforma de plasmación de ideas a la que recurren de manera natural y necesaria; es más, podría decirse que convierten el hecho creativo en un acto catártico, pues a través de su obra plantean sus más sinceras preocupaciones. Al igual que un zurdo debe acostumbrarse a vivir en un mundo diseñado para diestros, los artistas a los que nosotros haremos referencia tuvieron que aprender a vivir con un cuerpo diferente y, con frecuencia, en unas circunstancias inusualmente adversas (y a veces también marginales). Como veremos, muchos de ellos, a pesar del sufrimiento, de las burlas o de convertirse en objetos de curiosidad -o precisamente a raíz de ello-, aprendieron a sobrellevar sus respectivas situaciones vitales desarrollando dos personalidades; una pública, que no muestra el dolor, sino la fortaleza que deviene de él, y otra íntima, aquella que les hace hipersensibles a ciertas problemáticas y que les impulsa a reflexionar sobre cuestiones relacionadas, por ejemplo, con el valor de la belleza, con

⁴ En el arte, lo monstruoso, grotesco o abyecto no es novedad. Rembrandt, Goya, El Bosco... y otros ya nos mostraban escenas sanguinolentas de guerras, bodegones con animales descarnados o monstruos salidos de la imaginación. El giro contemporáneo es que lo "monstruoso" pasa a relacionarse con problemáticas tan complejas como la identidad y alteridad.

las posibilidades de transformación del propio cuerpo, con la fugacidad de la vida, con la enfermedad... A este respecto, todos los artistas que vamos a estudiar lucharon contra su destino, transformando sus peculiares anomalías en fuente de especulación plástica y conceptual. Si bien también todos ellos, en algún momento de su vida, dejaron entrever lo que escondían bajo su armazón protector; flaquearon bajo la presión de su difícil situación; o desmontaron el heroico personaje que con tanto esfuerzo interpretaban de cara al público. No obstante, ninguno de ellos se rindió ni cesó en su empeño de transformar sus experiencias vitales en experiencias creativas. El dolor, en definitiva, es algo subjetivo, que no se puede describir con palabras ni mensurar; tal vez de ahí que la creación proporcione un espacio para la reflexión y expresión especialmente idóneo para tratar sobre él.

A tenor de lo dicho y partiendo del análisis comparativo de la obra de los artistas que veremos a lo largo de las siguientes páginas hemos establecido dos factores o circunstancias comunes que consideramos conveniente subrayar, en tanto en cuanto definen y acotan el nexo que, creemos, existe entre dichos artistas:

- El primero de ellos tiene que ver con el modo en el que las experiencias que tienen lugar a través de un cuerpo alterado adquieren una relevancia inusitada. En esta época de superficialidades, el cómo se nos ve a través de los ojos de los demás es un factor sumamente influyente en nuestro proceder en la vida. Con independencia de las causas que les lleven a ello, algunas personas optan por diferenciarse estéticamente, mostrando llamativas corazas o elementos distintivos -es el caso, por ejemplo, de las diferentes tribus urbanas o de las modas de modificación corporal, cada vez más habituales y extremas (piercings, tatuajes, escarificaciones, etc...)-. Otros, sin embargo, se encuentran en la tesitura de ser diferentes sin haberlo elegido. Esta segunda sería la circunstancia en la que se encontrarían los artistas que nosotros vamos a estudiar. Se trata de artistas cuyo cuerpo se ha visto afectado (visualmente transformado) por alguno de estos tres supuestos sobrevenidos: han nacido con alguna malformación o enfermedad concreta; han sufrido algún tipo de accidente o mutilación a lo largo de su vida que ha marcado irreparablemente su cuerpo; o bien han caído enfermos de forma crónica o terminal. Sea la causa una deformación, un accidente o una enfermedad, son artistas con una necesidad de introspección ampliada, cuyas especiales circunstancias y sensibilidades resultan determinantes en el enfoque de sus discursos creativos.

- El segundo punto en común entre estos artistas es que, de una forma u otra y dado que se trata de obras con un fuerte componente autobiográfico, todos ellos recurren a la creación de algún tipo de diario, de registro o álbum de recuerdos, pensamientos y/o sensaciones a través del cual relatan su viaje junto al sufrimiento. Ese cuaderno de bitácora con frecuencia termina siendo su obra póstuma, una especie de autorretrato último que inexorablemente concluye con la muerte. Y es que, en su afán por registrar cada estadio de su relación con el dolor, de la realidad con la que viven, muchos terminan haciendo de su muerte un espectáculo. Es como si buscasen encauzar el final de su historia procurando dar la sensación de que se trata de un acontecimiento dirigido, premeditado. Esto sucede de forma clara con algunos de los artistas que tendremos ocasión de ver a lo largo del presente trabajo, como Frida Kahlo, Hannah Wilke o Bob Flanagan, quienes hicieron de su obra una suerte de velatorio particular, de preparación o introducción a su muerte. Basta si no recordar el diario que Frida comenzó a escribir al final de su vida, un documento único donde sus experiencias quedan plasmadas en una poética combinación de imágenes y palabras, y a través del cual podemos ser testigos de sus altibajos, de su soledad, del amor que le procesaba a su esposo o sus padecimientos durante las últimas de sus treinta y dos intervenciones quirúrgicas.

En relación a lo dicho anteriormente, hemos considerado conveniente establecer tres capítulos a través de los cuales profundizar en determinadas ideas y en la obra de los artistas que, creemos, mejor ilustran las mismas.

Así, en el primer capítulo, titulado "Cuerpos rotos", nos centraremos en las figuras de Frida Kahlo y Andy Warhol. Ambos artistas sufrieron sendos incidentes, Frida un accidente de tráfico, Warhol un atentado con armas de fuego. En cualquier caso, tanto el uno como el otro vieron

alterada irreversiblemente su forma de vida y sufrieron importantes cicatrices, las cuales desvirtuaron sus cuerpos. Estos “cuerpos rotos”, por más bellos o enteros que puedan parecernos sobre el lienzo o la fotografía, fueron ya por siempre rompecabezas. Se trata de transformaciones corporales asociadas a un hecho grave, impactante e inesperado que deja una profunda huella en el recuerdo. Ambos artistas estuvieron a punto de fallecer a raíz de sus accidentes y en este sentido podemos decir que vivieron dos muertes; la primera de ellas metafórica, la causada por el propio accidente que sufrieron y del que no se recuperaron jamás (sea física o psíquicamente); la segunda sería la muerte que todos, inevitablemente, sufriremos.

Los artistas que protagonizan el segundo capítulo, “Diario de una transformación”, han logrado immortalizarse en vida a través de su obra, pues en ella han plasmado el proceso por el cual su cuerpo, debido a la enfermedad, se ha ido degenerando de forma prematura hasta su fallecimiento. Fue el caso de Hannah Wilke y Bob Flanagan y, está siendo, el del tercer artista al que haremos referencia en este apartado, David Nebreda. La obra de este último requerirá de unas matizaciones especiales ya que aún se encuentra con vida y porque lo que le impulsa a mostrarnos su cuerpo mutilado, desnutrido, cortado, perforado o impregnado de sus propios excrementos, no es fruto de una enfermedad degenerativa propiamente dicha, sino de su estado mental (la esquizofrenia le empuja a llevar a su cuerpo a situaciones extremas). En esto David Nebreda mantiene una diferencia fundamental con Hannah Wilke y Bob Flanagan pues, como veremos más adelante, Wilke sucumbió a un cáncer terminal y, aunque Flanagan se autoproclamaba masoquista (o más concretamente *supermasoquista*), la enfermedad que le llevó a la muerte no fue ningún tipo de trastorno mental, sino una fibrosis quística diagnosticada desde su nacimiento. Hablamos por lo tanto de dos tipos de degeneración física, una involuntaria (la de Wilke y Flanagan) y otra, en cierta forma, deliberada (la de Nebreda).

Mutilación, cuerpos incompletos, ausencias... El tercer capítulo trata de una deformación muy concreta del cuerpo que sólo se da en las mujeres: la ausencia/extirpación mamaria. Una grieta, una cicatriz, que les recuerda la ausencia de una parte de ellas mismas que ya no está, y que revive un pensamiento de cabecera: “yo sobreviví un cáncer de mama”. Esta enfermedad, que afecta a una de cada doce mujeres en la actualidad, ha sido abiertamente tratada en el arte por numerosas creadoras que la han padecido: Jo Spence o Matuschka (a quienes estudiaremos) y tantas otras (podemos citar a Kathy Acker o Kristen Tedder). Son mujeres luchadoras -de ahí el título del tercer capítulo, “Amazonas”- que han buscado reclamar la dignidad de su cuerpo a través de la creación visual, planteando diferentes cuestiones sobre la identidad, la sexualidad y la belleza a colación de la desaparición de una parte tan representativa del cuerpo femenino como es el pecho: “¿Qué es una mujer sin un pecho en una cultura que mide a la mujer por los pechos que tiene? ... Es un tema tan encubierto que ni siquiera está disponible para <<ser utilizado>> de broma” (Laura Kipnis, 1993: 228). Como puede deducirse de las aportaciones artísticas personales presentadas en la primera parte, la obra de estas últimas creadoras mantienen una conexión muy directa con la producción plástica personal; no obstante con el capítulo “Amazonas” se completa la selección de artistas estudiados y se da paso a las conclusiones derivadas de la parte de argumentaciones teóricas de este trabajo pues.

2.2 CUERPOS ROTOS

La iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje. Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira, humana o divina. El sufrimiento como la enfermedad o el parto, no está apenas representado en la historia del arte; el que causan accidentes no lo está casi en absoluto: como si no existiera el sufrimiento ocasionado por la inadvertencia o el percance.

(Sontag, 2003: 51)

Como las grietas de una tierra seca, resquebrajada, así lucen los cuerpos rotos de los artistas Frida Kahlo y Andy Warhol. Los respectivos accidentes que marcaron un antes y un después en sus respectivas vidas, marcaron también sus cuerpos de forma irreversible. Dichos accidentes modificaron sus cuerpos y les proporcionaron una nueva identidad mucho más arrolladora, pues podría decirse que los dos, en cierto modo, regresaron de entre los muertos con el impulso de una fuerza superior. Frida y Warhol fueron dos epicentros. Ambos crearon dos de las obras artísticas más originales y atractivas de su tiempo y también ambos exhibieron unas personalidades extraordinariamente seductoras. En ambos su faceta humana y creadora se combinaban para atrapar a quienes les rodearan, como si tejieran sendas espirales cuyos núcleos siempre fuesen ellos mismos; siempre Frida, siempre Warhol. Tanto el uno como el otro eclipsaron el mundo del arte con su erudita forma de ser, de hablar, de crear y de adelantarse a su tiempo. Sus trabajos con la pintura fueron igualmente pioneros, aunque cada uno emprendiese un camino muy diferente. Los dos trabajaron desde la honradez de sus planteamientos aunque, nos atreveríamos a matizar, una lo hizo desde la más abierta sinceridad mientras que el otro lo hizo desde la temerosa ocultación. En todo caso ambos reflejaron con claridad una serie de preocupaciones que, en gran medida, se hallaban estrechamente relacionadas con un ese cuerpo “vulnerable y a trozos” (de Diego, 2011: 9) en el que se había convertido su propio físico. El cuerpo de Frida Kahlo se deshizo poco a poco, dejando inalterable su fuerte personalidad. Ella nos habló con honestidad de su dolor a través de mimadas pinturas donde dejaba representada su otra realidad, la imaginaria. Warhol sin embargo poseyó tantas identidades cómo días vivió, él mismo procuró fracturar su personalidad haciéndola tan poliédrica como acabó siendo su cuerpo. Warhol sentía tanto miedo a morir y como necesidad de fama; paradójicamente el atentado que sufrió alentó ambas. Como veremos a continuación, ambos mantuvieron una relación con su cuerpo excepcionalmente intensa pues los accidentes que sufrieron dejaron a Kahlo desintegrándose y a Warhol pegando las piezas.

2.1.1. Frida Kahlo pata de palo:

No estoy enferma, estoy quebrada.

(Frida Kahlo, 1953)

Como explicábamos previamente, comenzaremos analizando la figura de Frida Kahlo pues, de entre todos los artistas que han trabajado estrechamente con ese “perro llamado dolor” (Aute, 2001)⁵, en nuestra particular opinión, fue posiblemente ella la primera en ofrecer una visión totalmente descarnada y directa del sufrimiento. Frida no disfracó el dolor con metáforas -aunque utilizó muchas para explicarlo-, sino que le miró a la cara y lo mostró tal y como lo experimentaba: nacimientos en primer plano, heridas abiertas, supurando, sangrando, camas de hospitales...

⁵ *Un perro llamado dolor* es la película que Luis Eduardo Aute realizó basándose en vidas de diferentes artistas. La película está organizada a modo de *retratos*, entre ellos el de Frida. Se tituló de esta manera haciendo un guiño al nombre que esa pintora le había puesto a su perro.

Un templo clásico desgastado por el tiempo, una columna jónica deteriorada por la enfermedad... Frida Kahlo, cuya trayectoria y presencia ocupan indiscutiblemente un lugar excepcional en la historia del arte, pintó su cuerpo roto una y otra vez, como si las piezas desenchajadas pudieran volver al sitio en el que estaban. A pesar de no rendirse jamás, luchando continuamente contra su progresiva desintegración, el cuerpo de Frida, hecho pedazos, fue desprendiéndose irremediamente; aunque su magnética personalidad, su esencia, se mantuvo inalterable. *Friducha* continuó siendo ella antes y después de sus accidentes. El primero de ellos, el choque del tranvía con el camión (en el que una barra de metal atravesó su cuerpo de espalda a pelvis, fracturándole numerosos huesos -entre ellos la columna-) la confinó a la horizontalidad a lo largo de los siguientes años; ese accidente fue la razón por la cual empezó a pintar. El segundo, como ella misma insistía en decir, fue conocer a su esposo, el reconocido muralista Diego Rivera; un hombre mucho mayor que ella cuyas infidelidades le causaron a Frida incesantes pesares (llegó a traicionarla con su hermana Cristina Kahlo).

No obstante, a pesar de las adversidades, Frida permaneció firme, como los templos griegos conservados hasta ahora, descompuestos, agrietados, pero fuertes e impactantes. ¿Será que por las grietas de su cuerpo, de sus cicatrices, salían los demonios del dolor para ser sostenidos sobre el lienzo? Sus cuadros contenían su vida y sus penas, su fiel diario -escrito con palabras de sangre- se convirtió en una vía de exorcismo. De esta forma su cuerpo se mantenía puro, digno y bello, como si se tratara de una *cirugía psicológica* que extirpaba todas las secuelas de sus infortunios. ¿Estamos frente a una suerte de Dorian Grey visual? ¿Cuál es la enigmática magia que se escondía tras ese cejudo rostro, y por qué su cuerpo mutilado, sus pinturas descarnadas continúan generando tanta atracción hoy día?

Posiblemente su temprana experiencia con el dolor fue la vacuna que la preparó para superar el resto de dolorosas situaciones que su vida le depararía. Siendo aún muy pequeña, Frida padeció la enfermedad de la polio, la cual le produjo deformaciones en un pie y fue el motivo por el que los niños del barrio la llamaban “Frida Kahlo pata de palo”. Si bien, con a penas diecinueve años, sufrió el desastroso accidente de tranvía del que milagrosamente salió viva, este fue “un accidente del que tardó casi treinta años en morir” (Vadillo, 2007: 23). Además de la morfina, la cual llegó a crearle dependencia, el modo que encontró Frida para paliar su dolor fue a través de su propia obra artística. El corpus de su producción es absolutamente autobiográfico. La dimensión terapéutica que asume la obra de esta pintora podría resumirse con sus propias palabras: “pies para qué os quiero si tengo alas para volar” (Kahlo, 1953: 134). Y es que, a pesar de permanecer anclada a la cama con arneses, con la imaginación Frida llegaba todo lo lejos que quería. Con sus populares y recargadas corazas, cubriéndose de numerosas joyas y de los volantes, encajes y flores propios de los trajes típicos de las indias tehuanas, Frida protegía y ocultaba su cuerpo tullido, igual que con los vivos colores de su pintura ocultaba una vida llena de sinsabores.

En la conformación de su pintura fue fundamental el viaje que realizó a París con poco más de treinta años, donde se relacionó con personajes destacados del mundo del arte europeo y, más concretamente, dentro del movimiento surrealista. A partir de entonces Frida se adentró en una etapa de mayor perfección técnica y volvió transformada en una mujer mucho más independiente y sólida. Su forma de retratarse se impregnó de un tipo de dignidad mucho más manifiesta; como si las experiencias a través del dolor la dotaran de una fórmula secreta de sabiduría que los demás desconocemos o constituyeran un manantial de fuerza que el espectador percibe, pero al que solo ella tiene acceso. El célebre novelista mexicano, Carlos Fuentes, hace referencia a este giro en la apariencia de los autorretratos de Frida en la introducción a las transcripciones de su diario, como “La catarsis del conocimiento” (Fuentes, 1995: 14).

“*Trabajando me olvido un poco de todos los problemas que tengo [...] me retrato a mi misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el mejor motivo que conozco*” (Kahlo, 1945). Ella pintaba para sí misma, su obra no tenía una intención social o comercial. Esa es la razón por la que no le preocupó permanecer a la sombra del prestigio del que gozaba su esposo en el terreno artístico. Al contrario que su padre, Guillermo Kahlo, fotógrafo especializado en arquitectura que no trabajó el retrato porque “no deseaba mostrar las cosas feas que había hecho Dios” (Muñoz,

J., 2010)⁶, Frida representó una y otra vez su cuerpo y su rostro, incesantemente; tal vez porque lo que ella quería era mostrar todas aquellas cosas feas que Dios le había puesto en su camino. De alguna forma, esta liberalización de sus experiencias conllevaba cierto autoanálisis de su vida; reflexionar a través de su pintura y a lo largo de las páginas de su diario sobre el día a día, le hizo más consciente de su cotidianidad, de sus limitaciones y aspiraciones, de su cuerpo y sus sentimientos.

Esto se refleja por ejemplo, en su autorretrato *Columna rota* (1944); donde el cuerpo de Frida aparece abierto, dejando ver su estructura quebrada y el martirio que le provocan los clavos que penetran su piel. La artista aquí se muestra sola en el desierto de su vida, entre las dunas de las sábanas de su cama... Frida elaboró toda una iconografía de evasión propia, símbolos de los que iba rodeándose y que iría introduciendo a lo largo de toda su obra. Así, es fácil verla entre animales, colores, sangre y flores, vestida como una diosa azteca, mostrándose sensual pero infértil, hierática pero destartada... Frida nos mira fijamente una y otra vez con sus ojos almendrados, haciéndonos cómplices de su realidad más íntima a través de su obra.

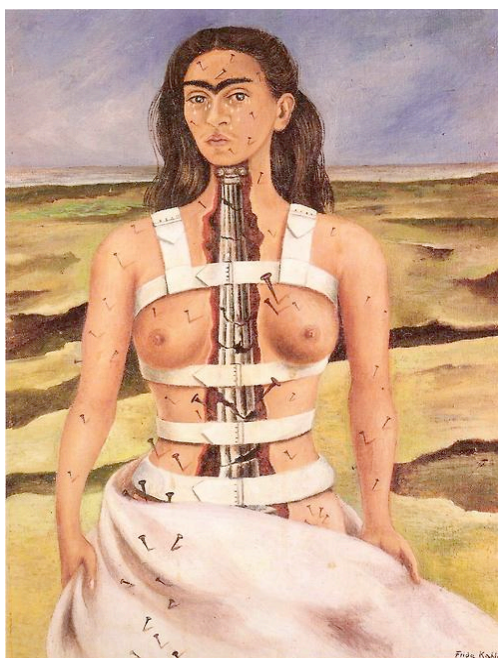


Figura 2.1
Frida Kahlo. *Columna rota* 1944

Frida Kahlo no pintó sueños, sino su propia realidad, física y mental. Su vida es un ejemplo de superación y de lucha continua y su obra otra forma de fiel diario a través del cual conocer sus experiencias vitales: las sensaciones que la invadieron cuando dejó su amado México para mudarse a la gran manzana neoyorquina; la evolución de su intermitente relación con Diego Rivera, a quien nunca dejó de amar y admirar; el intenso dolor que le provocaron los reiterados abortos que sufrió; o la desesperación que sentía al ver acercarse la muerte sin haber engendrado vida. En este sentido podemos decir que con su obra Frida contribuyó a superar determinados tabúes de su tiempo, pues expuso de forma franca y abierta la crueldad de una realidad femenina que normalmente quedaba reservada a la intimidad.

A través de su pintura y del humor con el que miraba al mundo, podía separarse de su cuerpo, observarse en ese lienzo-espejo y reírse de su sino. La propia Frida decía “Nada vale más que la risa. Es fuerza reír y abandonarse... La tragedia es lo más ridículo que tiene el hombre” (Kahlo, 1995: 69). Quizás, al observar sus padecimientos en el lienzo se convertía en espectadora de su propio sufrimiento, en viajera de ese paisaje monótono en el que se había convertido su vida: su rostro reflejado en el espejo sobre el techo de su cama. Tal vez pensaba que si su cuerpo y sus heridas estaban sobre la tela coloreada en su otra realidad, en el mundo terrenal, donde ella se

⁶El documental del cual se ha extraído esta cita, “La cinta que envuelve una bomba”, presenta, mediante fotografías familiares, videos y comentarios de los parientes de Frida, algunas de las facetas más íntimas de su vida privada.

encontraba postrada en la cama, no habría dolor. Hay *dos Fridas* siempre diferenciadas, como bien representó ella (ver figura 2.2): la esposa mexicana tradicional que amaba Diego y la reconocida pintora afamada en París, que a él no le gustaba. La Frida rota, ensangrentada, apuñalada, a *piquetitos*, dolorida, siempre tumbada... Y *Friducha*; *Friducha* vestida de hombre, jugando con sus sobrinos, ella dibujando su pie, manifestándose, llevando flores en el pelo; siempre *Friducha*.

Ése es el legado que Frida nos deja: el reconocimiento de una belleza diferente que existe en los cuerpos marginales. Un tipo de belleza soterrada que supera lo físico, pues reside en la fuerza de espíritu. La artista abrió una puerta de par en par hacia la representación de un tipo de dolor que nace de las entrañas. Lo hizo sin censura, con sinceridad, narrándolo día a día a través de sus imágenes, reflejándolo en su diario. Frida constituye, en este sentido, un precedente ineludible en relación a la representación del dolor en la creación plástica contemporánea y, especialmente, en relación a la obra de determinados artistas cuyas preocupaciones giran en torno a la transformación del cuerpo.



Figura 2.2

Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939.

2.1.2. Andy cartón y piedra:

-Y de mis cicatrices, ¿qué?

-De tus cicatrices, ¿qué? -dijo B-. Te diré yo qué ocurre con tus cicatrices. Creo que produciste un Frankenstein sólo para poder exhibir tus cicatrices en el anuncio. Pusiste tus cicatrices a trabajar para ti. Y ¿por qué no? Son lo mejor que tienes porque prueban algo. Siempre he pensado que está bien tener la prueba.

-¿Y qué prueban?

-Que te pegaron un tiro. Tuviste el mayor orgasmo de tu vida.

(Warhol, 2002: 21)

Si bien existían dos Fridas claramente diferenciadas, con la figura de Andy Warhol no ocurre lo mismo. La cara oculta de Warhol aún hoy día, y a pesar de sus muchos escritos autobiográficos, de las películas publicadas y de todo lo que se ha especulado sobre él⁷, continúa siendo un enigma. ¿Sabemos quién era realmente Andy Warhol? El sujeto moderno por excelencia, el hombre *fábrica de éxitos*, guardaba una cara introvertida, temerosa y sensible, vulnerable y, en cierta forma, como diría Estrella de Diego, a trozos. Al igual que Frida Kahlo, Warhol pasó gran parte de su juventud postrado en una cama y rodeado de ambientes hospitalarios debido a la enfermedad denominada *corea de Sydenham* (popularmente conocida como baile de San Vito), la cual le producía espasmos incontrolados y problemas en la pigmentación en la piel. El pequeño Andrew Warhola Jr. siempre fue un pupitre vacío en el colegio, sin amigos, el chico extranjero, el de la piel rara y la nariz ancha. Desde muy temprano, Andy soñaría con ser todo aquello que no era: el perfecto ideal americano.

Sacrificó su vida entera, destruyó su identidad original y su pasado, para convertirse en aquello que la sociedad -y él mismo como consumidor- demandaban. Jamás hablaba acerca de su pasado y, cuando lo hacía, era para inventarse una nueva historia sobre él mismo, porque se inventaba tantas que con frecuencia olvidaba lo que había contado el día anterior. Warhol no tuvo un pasado, tuvo tantos como identidades recreadas. No le gustaba la historia real de su vida: una infancia en el seno de una familia pobre, una madre extranjera, una adolescencia convaleciente, un físico enclenque y una ancha nariz. Su vida pública es la historia de una rebelión con su pasado, de reconstrucción, cirugía extirpadora de todo lo no comercial, para convertirse en una especie de objeto de deseo, tan artístico como sus propias obras, en una estrella con una nueva familia: *The Factory*. En su estudio, concebido como una especie de templo moderno, reunía a gran parte de los personajes que pululaban por el variopinto mundo del espectáculo y del arte del momento. Y en ese templo Warhol era la máxima divinidad.

A pesar de su aparente timidez y de su sensible amaneramiento, Warhol nunca toleró que le trataran con paternalismo. Él era quien pensaba, quien dirigía y quien movía ficha. Síntoma de esta necesidad de poder y posesión es el modo en el que elevó a la categoría de arte todas aquellas cosas cotidianas que le rodeaban. Warhol creó su propio imaginario de -lo que podría denominarse- "en absoluto especial". Para ello rescataba objetos del día a día que, a través de sus obras, iba elevando a la categoría de sagrados: una sopa Campbell, un billete de dólar, una Coca-Cola... Todos esos productos que los americanos compraban o usaban compulsivamente casi sin darse cuenta:

Los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres ... Una cola es una cola, y ningún dinero del mundo puede hacer que encuentres una cola mejor que la que está bebiéndose el mendigo de la esquina. Todas las colas son la misma y todas las colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el Presidente lo sabe, el mendigo lo sabe, y tú lo sabes.

(Warhol, 2002: 124)

⁷ Algunos de estos títulos donde se interpretan los trabajos y datos biográficos de Warhol son por ejemplo, "Tristísimo Warhol" de Estrella de Diego o "Andy Warhol" de Arthur C. Danto.

Según Andy Warhol comprar era “más americano que pensar” (Warhol, 2002: 253) y él desde luego fue un insaciable coleccionista de productos del mercado y de imágenes de los mismos. ¿Compraba compulsiva y ostentosamente para sentirse más americano? ¿para renegar, en cierta forma, de un pasado poco prototípico? A través de su obra Warhol buscaba hacer suyo aquello que deseaba para su vida: el ideal del clásico americano, sus objetos de consumo, la prometida fama estadounidense que todos podían alcanzar, aunque sólo fuera “durante 15 minutos” (Warhol, 1965), ser muchos en un mismo cuerpo -como muchos son los retratos que realiza en serie de personajes reconocidos como Marilyn Monroe o de él mismo-... e incluso hizo suya la típica muerte americana apropiándose de la silla eléctrica para sus serigrafías.

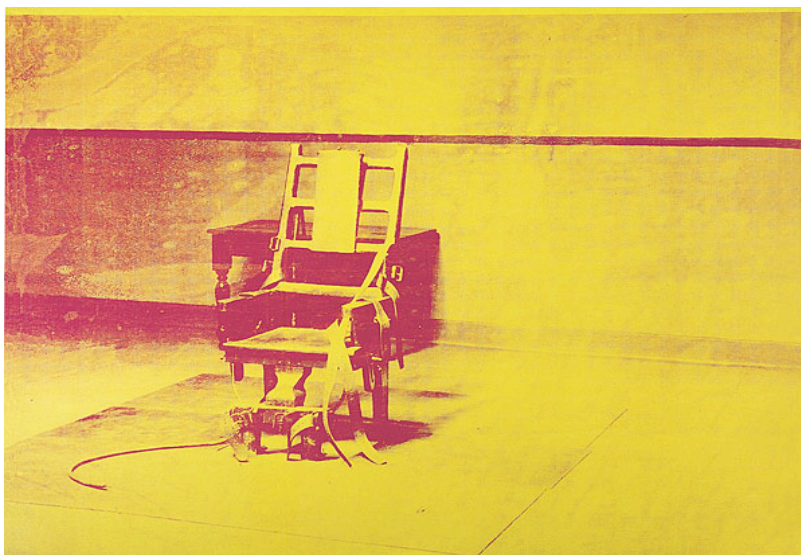


Figura 2.3
Andy Warhol. *Electric Chair*. 1965

En la década de los 60 Warhol comienza a interesarse más por la imagen en movimiento y produce varias películas de cine *underground*. Una de ellas es *Blowjob*, en la que sitúa al espectador en el papel de un voyeur, mostrándole el rostro de un joven al que le practican una felación, aunque impidiendo ver el acto en sí. Warhol juega con los más íntimos deseos del público, pues logra implicar a los espectadores en la película de una manera prácticamente individualizada, apelando a los instintos sexuales y a las fantasías eróticas que cada uno reserva para sí. Podría entenderse, en un sentido metafórico, que la persona que le realiza sexo oral al joven del rostro que vemos en pantalla es Andy mismo, mostrándonos su polifacética personalidad. Y es que, a través de su obra, él siempre estuvo convirtiéndonos en voyeurs de su vida: “si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol mirad en la superficie de mis pinturas y mis películas y allí me encontraréis. No hay nada detrás” (de Diego, 1999: 125). Pero, ¿será cierto que no había nada detrás? o quizás ¿se trataba -de nuevo- del personaje que él había elegido interpretar, frío y eficiente como una máquina? Quizás todo fuera una genial estrategia para proteger un cuerpo vulnerable, igual que Frida con sus bromas y colores. ¿Querría ser una máquina para vivir sin referentes, sin la identidad que el destino le había asignado, sin sentir el peso de su pasado, su enfermedad o la homosexualidad? Si nos fiamos del criterio de Estrella de Diego, Warhol quería “ser una máquina [...] desposeerse de la identidad [...] y no sentir nada en el camino de la renuncia” (de Diego, 1999: 124)

Oculto en el mundo de las superficies, Warhol se sintió a salvo de que descubrieran la verdad. La sociedad, que siempre tiende a buscar entre las profundidades, no sería capaz de encontrarlo entre tantos Warhol, tantos disfraces y caras. Entre las capas de pintura y las letras de sus textos biográficos puede adivinarse que, en el fondo, sentía miedo, miedo a muchas cosas. Existía el temor a equivocarse y a derruir toda esa fachada de protección que tanto le había costado construir, a estar solo y a no estar a la altura de sus propias expectativas. Pero también estaba un miedo que había ido amasando desde su niñez, especialmente hacia los hospitales, y que le había convertido en un ser hipocondríaco y especialmente sensible al dolor. Era el miedo al sufrimiento y a la muerte. Tal vez por ello Warhol insistía tanto en burlarse de ella, retratándose

junto a calaveras, dentro de un ataúd o realizando pinturas sobre accidentes mortales. Como una broma pesada en respuesta a su ironía, la muerte se la jugó en 1968. El 3 de junio de ese año, Valerie Solanas, una de tantos personajes que frecuentaban *The Factory*, obsesionada con la idea de que Andy le había robado el manuscrito del guión de una película que pretendía rodar, irrumpió en el estudio y disparó seis tiros a bocajarro, hiriendo de muerte a un Andy Warhol que, aunque se había apresurado a esconderse tras un escritorio, no logró esquivar las balas. Seis tiros por casi seis horas de quirófano. Tras unos segundos declarado como muerto, Warhol volvió a la vida para -realmente- no volver jamás. No obstante, no es de extrañar que Warhol sobreviviera milagrosamente a un atentado de película. Tal vez volvió del otro lado para poder ser testigo de su propia muerte, reviviéndola de nuevo a través de la televisión y los diarios, como uno más de los espectadores americanos que la vieron difundida a través de alguno de los populares medios de comunicación de masas.

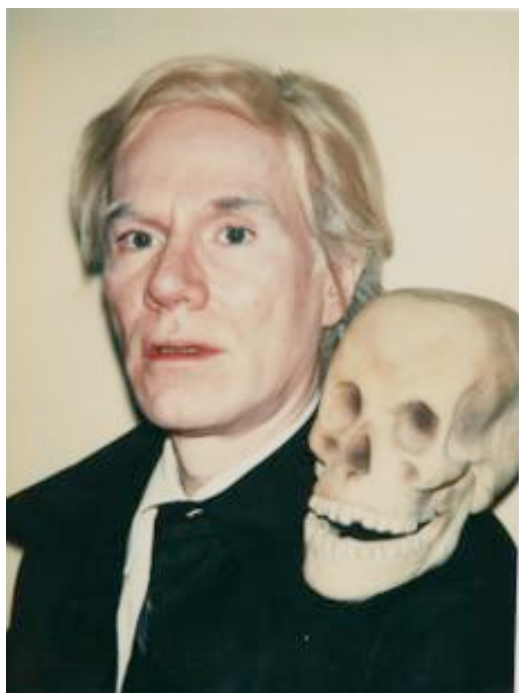


Figura 2.4

Andy Warhol. *Autorretrato con calavera*. 1977

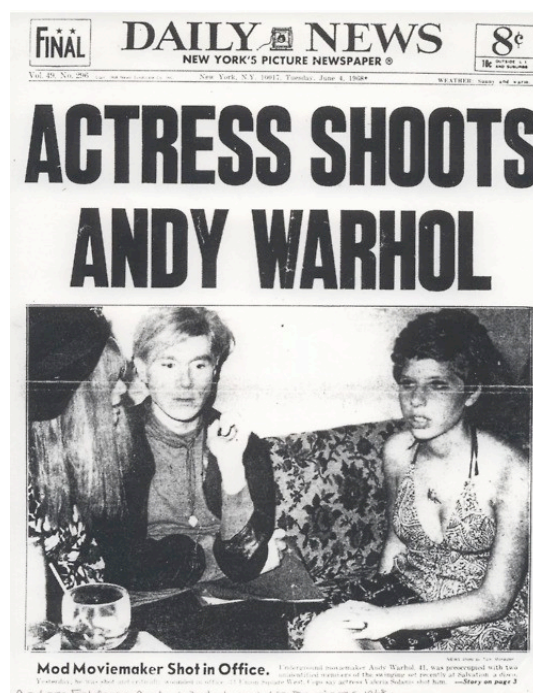


Figura 2.5

Noticia del atentado en *Daily News*. 1968

Tras este atentado, Warhol vivió otros 19 años. Como lo describió su amigo Billy, “desde entonces, fue el Andy cartón y piedra, no el Andy que amábamos por sus obras. Estaba tan impresionable que no podías tocarle sin que saltara; no pude volver a amarlo, porque le dolía que le tocasen...” (Dabrelle, 2003). Su nuevo cuerpo, transformado quirúrgicamente tras la grave operación en la que le extrajeron la bala que rebotó por toda su caja torácica, ya nunca pudo ser el cuerpo que del clásico americano famoso, rico y guapo. Alguien que somatiza tanto su dolor, vería que no existía forma de reparar ese cuerpo hendido de cicatrices que ya más bien parecía salido de un cuadro cubista. En su constante temor a quedarse solo ¿quién le amaría ahora que junto a su nariz ancha, su piel picada de viruela y su inminente alopecia, lucía un cuerpo así de fragmentado? ¿Cómo conseguiría reparar su identidad y que no notáramos su miedo?

Parece claro que existió un antes y un después en la vida de Warhol. Tras su atentado, si cabe, la fama de Warhol como artista se incrementó aún más; todo el mundo de las altas esferas quería ser retratado por él. ¿Acaso les recordaríamos si Andy Warhol no los hubiera inmortalizado? No obstante, el interés de Warhol fue centrándose cada vez más en sus películas, en promocionar la banda de música *Velvet Underground* y en llevar al estrellato a artistas jóvenes como Jean-Michel Basquiat. Se convirtió más que nunca en un hombre de negocios, en un intercambiador de productos, en un visionario del éxito. A raíz del atentado de Solanas, Warhol pudo disfrutar (en vida) del éxito de morir como artista joven, convirtiéndose en un auténtico centro de atención.

Puso a trabajar sus cicatrices para él, disfrutó de cada titular de prensa y de cada retrato en el que mostraba sus heridas de guerra. Se dejó retratar por fotógrafos y artistas tan reconocidos como Richard Avedon o Alice Neel. Quizás ese era el paso que debía completar para alcanzar la inmortalidad, salvándose de la muerte que más temía: la de caer en el olvido. Había muerto nada más y nada menos que de forma similar a como moriría el presidente de los Estados Unidos tan solo unos días después. Esa era una muerte lo suficientemente icónica y americana como para que Warhol, con los años, se arrepintiera de no haber muerto realmente en ese momento, pues su segunda muerte sería mucho más corriente: por complicaciones tras una operación de vesícula, en alguna de las muchas camas de un hospital cualquiera. Murió como lo habría hecho su vecino, un americano, un checo, un rico o un pobre. Quizás, no murió solo dos veces, sino que con cada cambio de disfraz venía una nueva muerte, la muerte de su yo antiguo que dejaba paso a un nuevo Warhol.

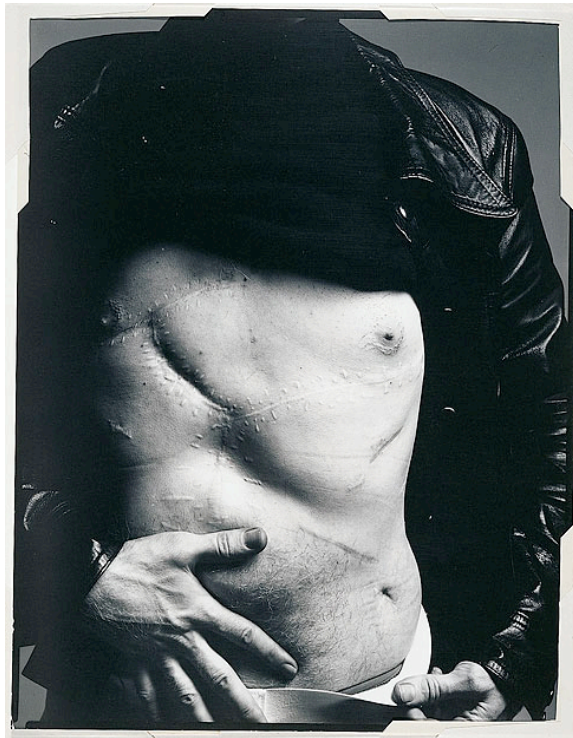


Figura 2.6

Richard Avedon. Andy Warhol. 1969

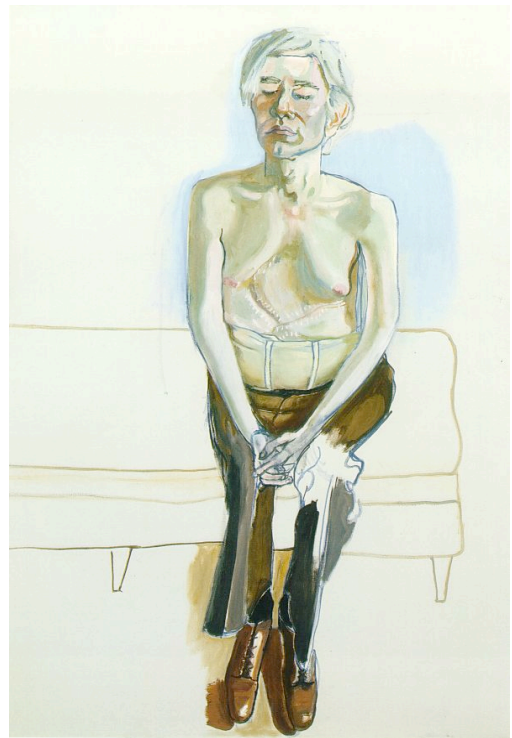


Figura 2.7

Alice Neel. Andy Warhol 1970

2.3. Diarios de una transformación:

Conseguir que la mismísima muerte se convierta en el espectacular acto final de una producción artística centrada en torno a cómo el propio cuerpo se va transformando (o más bien degenerando) es la traca final que remata la obra de los artistas que vamos a estudiar a continuación. Para ellos la muerte es la axiomática conclusión con la que culmina todo un proceso creativo de análisis, argumentación y reflexión construido en base a la experiencia personal, a la convivencia con el dolor y a la observación de cómo el propio cuerpo va mutando irremisiblemente. Con ella finaliza una transformación que queda registrada a través de su legado artístico. Un legado que es en sí mismo obra póstuma -extracto latente de un cuerpo desaparecido, huella de identidad y evidencia de una historia-. En este sentido, los artistas a los que haré referencia a lo largo de las próximas páginas se caracterizarán por poseer una obra autobiográfica construida desde un estado identitario y corporal límite, provocado por una grave enfermedad. Son artistas que se sienten en una situación que les desvincula del mundo ordinario y que emprenden un viaje en estrecha relación con el concepto de transformación y metamorfosis a través del arte; pues éste es, para ellos, un medio de evasión, de exploración y autoconocimiento y, en ocasiones, también de purificación de su propio cuerpo dañado. A través de la creación, mostrando y representando las alteraciones que sufren sus respectivos cuerpos y las huellas que la enfermedad deja en la carne y el alma, estos artistas recuperan el control sobre sí mismos, escapando de los brazos de la muerte y del tiempo. El trabajo llevado a cabo durante el transcurso de la enfermedad (el trabajo en ocasiones de toda una vida) se convierte así en una suerte de preparatorio para la muerte.

Esta clase de trabajos artísticos podrían considerarse, en cierto modo, como un tipo de diario donde los creadores reflejan su larga peregrinación hacia la muerte, los cambios que se producen en su cuerpo y en sus estados de ánimo, su dolor y su sufrimiento (igual que lo hacía Frida a través de las páginas de su diario personal). Son diarios en los que se describe detalladamente la estrecha relación que mantienen con su cuerpo y el sentimiento de dolor y cómo toman conciencia de ambos a través de la imagen. *Diario de una degeneración*, *Diario del dolor* y *Diario secreto de una larva*, son los respectivos títulos de algunos de los trabajos de los artistas Hannah Wilke, Bob Flanagan y David Nebreda. Dichos títulos constituyen una muestra lo suficientemente descriptiva como para comprender el profundo vínculo biográfico que existe entre dichas obras y la propia experiencia vital de sus autores, el cual se hace extensivo al conjunto de la producción artística de cada uno de ellos. En ese interés por registrar su estrecha relación con el dolor y la necesidad de transformarlo, la fotografía y el vídeo cobran un papel fundamental, tal vez por la facilidad que ofrecen estos medios para documentar de forma fiel la realidad. Tanto la fotografía como el vídeo proporcionan un tipo de imagen especialmente idónea, pues resultan desgarradoramente descriptivas. Hablamos de imágenes frecuentemente asépticas, similares a las que se manejan en el ámbito de la medicina; un mundo cuya estética es sobradamente conocida por estos artistas. Luego, en cierta forma, los artistas a los que nos referimos no trabajan con representaciones al uso, sino más bien con evidencias visuales que nos muestran con la intención de hacernos partícipes de su intimidad; si bien, como suele recordar David Nebreda, “la realidad es siempre peor que lo que muestran las fotografías” (Nebreda, 2002:10).

De esta forma, los objetos y escenarios que entran a formar parte de sus vidas -como consecuencia de sus enfermedades- se convierten inevitablemente en cotidianos, incorporándose también a sus respectivos imaginarios iconográficos y, por lo tanto, a sus obras. Esto puede verse en los trabajos de Wilke y Flanagan, donde es frecuente que aparezcan distintos tipos de utensilios médicos y ambientes hospitalarios; o en los de Nebreda, quien se retrata continuamente en los mismos escenarios, utilizando de fondo las dos habitaciones en las que se recluye aislado de la sociedad. Las esculturas hechas con material médico de Hannah Wilke, la cama de hospital en la que Bob esperaba ser interrogado por los visitantes de su exposición *Visiting hours...* Otro tipo de elementos muy recurrentes en la obra de estos artistas es el material que obtienen directamente de su cuerpo (secreciones, vómitos, restos...); por lo que bien se podría vincular sus representaciones con ciertas estéticas de lo abyecto y lo grotesco. Un ejemplo son los dibujos que Hannah Wilke realizaba con el cabello que se le caía a causa de los efectos secundarios producidos por la quimioterapia que le suministraban para mantener a raya el cáncer. Una

muestra similar la encontramos en Bob Flanagan, quien iba guardando en unas garrafas las mucosidades que causaba su fibrosis quística y que le extraían de los pulmones con inyectándole agujas⁸. Aunque de estos tres artistas, quizás quien recurre más frecuentemente a mostrar secreciones corporales en sus obras es David Nebreda, el único que aún sigue vivo y sobre quien hablaremos detenidamente al final de este capítulo. Se trata, en definitiva, de tres artistas con discursos y obras que conectan claramente entre sí, pues en todos los casos sus creaciones se realizan remitiendo a la transformación que van sufriendo sus cuerpos; en el caso de Wilke y Flanagan dicha degeneración es consecuencia directa de sus enfermedades, en el de Nebreda la degradación de su cuerpo es autoinfligida, aunque existe una grave enfermedad de trasfondo, la esquizofrenia.



Figura 2.8
Hannah Wilke, *Brushstrokes*. 1992

Cuando uno observa estos diarios puede ver colecciones de evidencias de una vida sufrida y, a través de ellas, adentrarse en su historia e incluso vaticinar cuál será su final. Este tipo de premonición es la que provoca la obra de Nobuyoshi Araki, quien documentó fotográficamente la vida de su esposa Yoko junto a él. Araki comenzó a retratarla en su luna de miel y continuó haciéndolo durante el resto de su vida en común. Esas primeras fotografías, agrupadas bajo el título *Sentimental Journey*, fueron ya concebidas como una especie de diario de su relación. De ellas, la más conocida es la fotografía en la que se observa a Yoko, su esposa, durmiendo en posición fetal en una barca. De esa imagen dijo Araki que, si no fuera porque sabe que Yoko dormía exhausta por la noche de bodas, parecería que ya desde temprano, viajaba en la barca que la llevaría lentamente hacia la orilla del mundo de los muertos. Y es que aquella primera serie realizada durante el viaje de novios encontró su contrapunto en la última colección de retratos que Araki tomó de su mujer, titulada *Winter Journey*; un conjunto de fotografías a través de las cuales el artista había ido registrando cada momento de la enfermedad (un cáncer de ovarios) que acabaría con la vida de Yoko.

⁸ Tras su muerte, esas garrafas se encontraron apiladas en el garaje de su casa. Probablemente su intención era utilizar su contenido en alguna obra.



Figura 2.9

Nobuyoshi Araki. *Yoko. Sentimental Journey*. 1971

2.3.1. Hannah Wilke. Diario de una degeneración:

No deja de resultar irónico que en 1979 Hannah Wilke se retratara junto al cuerpo deteriorado y deformado por el cáncer de mama de su madre, Selma Butter, para la exposición *So help me Hannah* y que, años más tarde, a ella misma le diagnosticaran un linfoma, sufriendo un deterioro físico similar. Aquel retrato no dejaba de ser un tributo a su madre, pero anticipaba ya el modo en el que Hannah se enfrentaría a su propia enfermedad. Es obvio que la relación de Hannah Wilke con la enfermedad y su interés por el cuerpo y el modo en el que éste se mostraba comenzó mucho antes de que ella misma enfermara. Ya al inicio de su carrera artística Hannah tuvo que enfrentarse a otras artistas feministas que la acusaban de narcisista por utilizar su cuerpo desnudo como reclamo en su obra. Poco a poco, Hannah fue haciendo ver que no estaba interesada en la belleza sino en hablar de sí misma; de hecho, con el tiempo su joven y bello cuerpo fue desvirtuándose y, sin embargo, ella continuó apoyándose en él para su discurso artístico. De hecho trabajó con él hasta que no dio más de sí.



Figura 2.10

Hannah Wilke. *So help me Hannah*. 1979

Desde que a Wilke le diagnosticaran cáncer en 1987 hasta el momento de su muerte en 1993, la artista trabajó en colaboración con su marido, Donald Goddard, en torno a su nueva forma de vida y a la idea de que su cuerpo se hallaba en tránsito. Entre los dos llevaron adelante un trabajo artístico que comprendía un seguimiento fotográfico y de vídeo de su cuerpo con objeto de registrar el modo en el que éste iba modificándose (aparecía en la cama, exhibiendo gasas y vendajes, amoratada, hinchada a causa de los químicos, con el cabello raleando...). Este trabajo, bautizado con el título póstumo *Intra-venus*, resumía la guerra personal que Hannah mantuvo con la enfermedad y con el mundo. Fue su forma de darle una utilidad a un cuerpo (el suyo) que, yendo en un camino seguro hacia la muerte, parecía no servir ya para nada. Con la exposición pública de este nuevo cuerpo abatido por la enfermedad, acalló las voces que en su juventud la acusaron de oportunista y superficial, pasando a convertirse en algo parecido a una heroína para muchas mujeres y artistas. Como lo hicieron Frida o Warhol y otros artistas a los que iremos viendo, Hannah consiguió convertir el fatal incidente que transformó su vida para siempre en un acontecimiento para la reflexión y la creación, en algo productivo y por lo tanto positivo.

El de Wilke es un discurso sincero, íntimo y repleto de contrastes. La artista nos desvela con dignidad y orgullo un cuerpo intervenido, representándose como una cariátide griega con flores sobre la cabeza o como una musa del paraíso -al igual que Frida-, junto a sus inseparables loros adornando su cuerpo. La lucha entre la vida y la muerte es una idea sobre la que trabaja abiertamente. Cuando nos paramos a reflexionar sobre esa dualidad, a menudo nos sorprendemos recapacitando sobre el mágico poder de atracción que poseen ambos polos y sobre cómo el ciclo de la vida se abre y se cierra incesantemente, sin solución de continuidad. Wilke parece estar haciéndose eco de esa idea cuando crea la videoinstalación *Intra-venus*. En ella pueden verse imágenes de diferentes días en la vida de Hannah sucediéndose aleatoriamente. En un momento dado se muestra la muerte de uno de esos loros que acaricia con suavidad y ella aparece llorando, abrazando al animal y susurrándole que pronto estará con él. Es como si el fallecimiento del ave vaticinase la futura muerte de la artista; pues de la misma manera que uno de los loros sobrevivió a su pareja, el marido de Wilke, Donald, le sobrevivió a ella, siendo además quien finalmente se encargó de editar el trabajo videográfico sobre el que hablamos. No obstante, no quisiéramos dejar de subrayar el anecdótico pero poético paralelismo existente entre lo que sucede en el video de Wilke y la obra que Nobuyoshi Araki planteó a raíz de la inminente pérdida de su mujer Yoko. Araki comenzó el rodaje de un segundo diario de invierno, esta vez documentando la vida de la gata que Yoko llevó a casa siendo aún un cachorro y registró la vida del animal desde su llegada al hogar hasta su muerte, deteniéndose muy especialmente en los días que el felino pasó durmiendo en los huecos que, en algún momento de la historia, dejó su mujer vacíos.



Figura 2.11

Hannah Wilke. *Intra-venus*. 1987-1993

En cierto sentido, *Intra-venus* es como un canto de sirena. No podemos evitar pensar que hay una atracción especial en ese video pues, cuando observamos las imágenes de Hannah tumbada en la cama de un hospital, intentando respirar, sin cabello, llorando y a su alrededor vemos a sus loros abrir sus alas de colores mientras parlotean alegremente tienen lugar una serie de contrastes sensitivos de una gran belleza. No obstante, a pesar de lo hipnótico que resulta la alternancia que se produce entre exasperación del llanto de Wilke y el fuerte pjar de los pájaros, hay algo que nos arrastra hasta lo más profundo poco a poco, sabiendo que el final a todo pesar, es la muerte.



Figura 2.12

Hannah Wilke. *Intra-venus*. 1987-1993

2.3.2. Bob Flanagan. Diario del dolor:

Bob Flanagan nació predestinado a morir joven. Diagnosticado con la enfermedad genética que sufría su familia y que ya fue motivo de la muerte de sus dos hermanas mayores, la fibrosis quística, vivió con la conciencia de que en cualquier momento sus pulmones encharcados fallarían. La relación de Flanagan con el dolor fue intensa desde muy pequeño, ya que sufrió infinidad de *torturas* médicas con objeto de preservar su vida. Al igual que en los casos de Araki o Wilke, entre los muchos vídeos autobiográficos que conforman su trabajo artístico podemos encontrar ciertas paradojas premonitorias, como sucede con uno de los videos rescatados por el artista de su infancia para una de sus películas *Sick. Life and death of Bob Flanagan, supermasochist* (Dick, 1997). En él aparece un joven Bob Flanagan, de a penas 12 años, participando en un concurso de dibujo mientras le preguntan si le gustaría ser artista de mayor; a lo que él respondió que no, que quería ser médico. Esa era la respuesta lógica de un niño que alberga la esperanza de poder ayudar a otras personas enfermas y de encontrar la cura a su

propio mal. Sin embargo no sería a través de la medicina, sino del arte, como Flanagan consiguió no sólo alargar más su vida, sino infundir en otros pacientes cierto espíritu de esperanza y superación y algo más de optimismo. Su trabajo estaba, en general, cargado de sarcasmo, humor e ironía; unos recursos que sin duda contribuyeron a que pasase de tener una esperanza de vida de pocos años a convertirse en uno de los enfermos de fibrosis quística más longevos de la historia. Se convirtió en un héroe: Bob Flanagan, supercalifragilístico y supermasoquista. Su grito de guerra fue “Combate la enfermedad con la enfermedad” (ver figura 2.12).

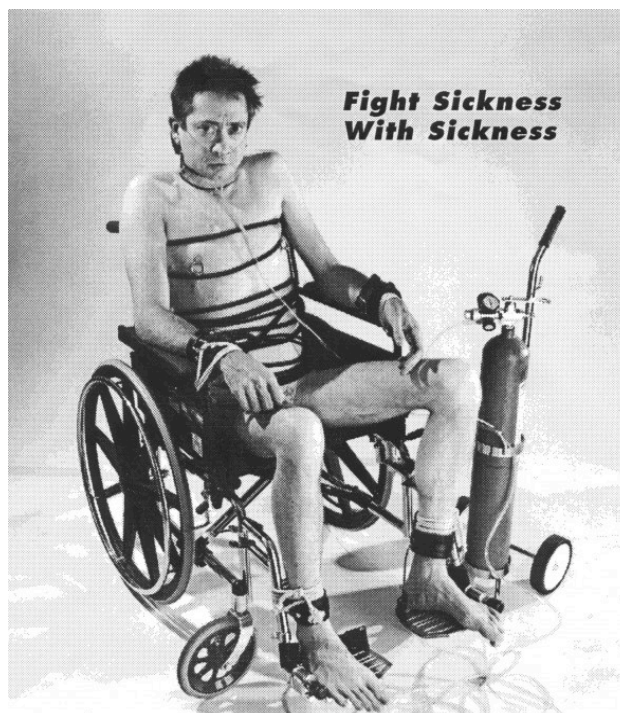


Figura 2.13

Bob Flanagan. *Fight sickness with sickness*. 1994

Él mismo contaba que, desde muy joven, sus padres ya tenían que atarle a la cama para impedir que se automutilara. Según confesó reiteradamente en sus muchos textos autobiográficos, pronto entendió que no se podía vivir sufriendo todo ese dolor al que le sometía su enfermedad, así que buscó la forma de transformar el miedo al dolor y al sufrimiento en deseo, pues era una sensación sin duda mucho más placentera. Lo que comenzó como unos juegos de niño -como aguantar largo tiempo sin respirar para sentir el placer de la primera bocanada de aire tras recuperar la respiración o colgarse de las puertas hasta que sus músculos no aguantaban más-, fue dando lugar a nuevas formas de proporcionarse dolor, hasta el punto de que llegaron a diagnosticarle una segunda enfermedad *gemela*⁹, el masoquismo. La unión de ambas aportaría coherencia a todo su discurso artístico. Entre todas las clases de torturas con las que se infligió dolor, las más placenteras fueron las que le proporcionó su esposa Sheree Rose, su fiel compañera sentimental, en el amor y en la mortificación de la carne. El papel de Sheree como suministradora de dolor-placer fue fundamental. Ella no sólo le ayudó a continuar con el trabajo público que él había comenzado años antes, en solitario, si no que le ayudó que su obra continuara evolucionando. Se trataba de un trabajo fundamentalmente performático, donde el protagonista solía ser el propio Flanagan. Una de las exposiciones de mayor repercusión de las llevadas a cabo en colaboración fue *Visiting hours* (1994), en ella Bob y Sheree introducían a los visitantes en un extraño espacio hospitalario, entre muñecos anatómicos y juguetes sexuales, y les llevaban a través de un recorrido que finalizaba frente a una cama de hospital donde

9

Flanagan decía que tenía “dos enfermedades gemelas”, eso en sus obras aparecen mucho las iniciales de ambas, F.Q. (fibrosis quística) y S.M. (sado-masoquismo). Linda Kauffman en “Malas y perversos” también hace referencia a ellas como “sus enfermedades gemelas” (Kaufman, 2000: 41).

descansaba el artista, esperando a que el público le interrogase o le diese su opinión sobre la muestra, aunque ésta fuese un sonado “esto no me gusta” (Dick, 1997). El discurso de Flanagan es, en su conjunto, ciertamente sórdido y, porqué no, desagradable, sin embargo se trata de un trabajo sumamente coherente que ilustra de forma taxativa la frase de Artaud “más aún que de la muerte, soy dueño de mi dolor” (Artaud :12). Lejos de huir o sentir miedo del dolor, Flanagan lo buscaba, e incluso en cierta forma le desafiaba, pues lograba desvirtuar sus consecuencias psicológicas. Si el dolor se convertía en placer, su difícil vida no estaría dominada por el sufrimiento, sino por el gozo; el dolor le haría sentir vivo. A través de esta transformación o transmutación de los dos sentimientos más potentes de la vida, dolor y placer, este héroe que supo tomarse con humor los más desagradables capítulos de su historia, retó a la muerte a un pulso, arrebatándole el control sobre su cuerpo a la propia enfermedad.



Figura 2.14

Bob Flanagan. *Supermasochist*.. 1994.

Escribió muchos poemas, compuso canciones en clave humorística acerca de su situación, participó en diversos videoclips, algunos de ellos de bandas de música tan reconocidas como *Nine Inch Nails*... Precisamente en uno de esos videoclips, *Happiness in slavery*, de 1996, tiene lugar una escena que bien podría ser un recuerdo-pesadilla de las primeras relaciones de Flanagan con la mesa de cirugía. A medio camino entre la pornografía y la ciencia, en dicha escena el artista aparece atado, siendo torturado y violentado por una máquina que le pincha, le corta y retuerce sus miembros. Estas apariciones ayudaron a que su obra artística empezase a ganar repercusión. Para Flanagan el formato videográfico fue especialmente idóneo para su obras - como igualmente descubriese Warhol tiempo atrás-. La versatilidad creativa que le ofrecía para la narración de sus historias fue, en muchos aspectos, complementaria a los numerosos escritos que también llevó a cabo.

Y es que Bob Flanagan encontró en la escritura una forma de exorcizar sus males. Aconsejado por su médico, Flanagan toma la costumbre de escribir literalmente la situación y los estado de ánimo por los que va pasando cotidianamente en un diario. Fruto de esos ejercicios narrativos son *Fuck Journal* (1987) y *Pain Journal* (publicación póstuma en 1999), para cuya lectura organizaba incluso recitales. Influenciado por el poder discursivo de estos trabajos de recopilación de anécdotas personales, se lanzó a hacer la que sería su última obra en proceso y que culminaría con su muerte en 1997: *Sick. Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. Al igual que Hannah Wilke buscó la ayuda para finalizar sus últimos trabajos en su marido Donal Goddard, Flanagan recurrió a su amigo Kirby Dick para grabar sus últimos años de vida, sintiendo que los que le quedaban ya eran pocos. En esta película-documental podemos ser testigos de sus sesiones sadomasoquistas junto a Sheree, sus visitas al hospital, sus diferentes intervenciones públicas y los recitales performáticos de los últimos años. Son videos en los que se intercalan

registros de la constante tos y la respiración ronca del artista con películas de su infancia y donde a veces se mezclan poemas¹⁰ y escenas de otros vídeos producidos por él mismo con anterioridad. El broche final que buscaba Flanagan para su trabajo era registrar su propia muerte. La suya fue la primera vez en el arte en el que se grabó un fallecimiento de una forma tan explícita. Su muerte fue la última pincelada de su obra.



Figura 2.15

Bob Flanagan. *Video casket*. "Visiting Hours". 1994

Hacer de la propia muerte un acontecimiento de interés público podría considerarse como un acto supremo de narcisismo. De hecho, como estamos comprobando, mostrar su muerte y ser testigos de ella al mismo tiempo ha sido una aspiración de numerosos artistas. Lo vimos con Andy Warhol, quien presumió de sobrevivir a su primera muerte para ser testigo de su éxito, y lo acabamos de corroborar con Flanagan, pero existen muchos más ejemplos de artistas que han intentado dejar un testimonio literal de su desaparición. Basta pensar en Bayard autorretratándose como ahogado en la que podría ser la primera imagen fotográfica conceptual, o en la película *Relámpago sobre el agua* (Wenders, 1980), dirigida por Wim Wenders, donde los últimos meses de vida del actor y director de cine Nick Ray -enfermo de cáncer- son grabados a medio camino entre la realidad y la ficción, mostrándonos finalmente una muerte metafórica. No obstante, diecisiete años más tarde, Bob Flanagan llegó incluso más allá, haciéndonos testigos de su momento final e incluso de la imagen de su cuerpo postmórtem. Es más, Flanagan había ideado una instalación (que no llegó a realizarse) donde una cámara era implantada en el interior de su ataúd, de manera que todos pudiéramos ser testigos de su descomposición. Podríamos interpretar esa obra como una secuela de "Sick" (la obra en la que se le observa morir), pues Flanagan pensaba que, todavía tras la muerte, el cuerpo podía continuar su ciclo de degeneración y desaparición. Esa sería una obra silenciosa, donde ya no resonaría más la constante carrasposa del artista. O, como bien él mismo podría haber interpretado con su recurrente sarcasmo, por fin una imagen de Bob donde habría silencio; no habría carrasposa, ni mucosidad, ni tos. A colación del proyecto inconcluso de Flanagan, no deja de resultar paradójico que a día de hoy se estén comercializando sistemas de video integrados en ataúdes, a través de los cuales los familiares de los fallecidos pueden observar al difunto bajo tierra; o ver como esa idea de mostrar la desintegración del cuerpo es retomada por otros artistas, como la controvertida ORLAN, quien dice querer donar su cuerpo embalsamado al arte, significándose de esa forma como una momia de una mujer contemporánea que es producto y arte en sí misma. Pero más adelante entraremos en términos más profundos acerca de la obra de esta artista.

10

Flanagan publicó muchos de sus poemas en títulos como *Slave sonnets* (1986) o *A taste of honey* (1990). Entre todos los escritos y poemas incorporados en *Sick: Life and death of Bob Flanagan, supermasochist*, el más conocido probablemente sea *Why?*

2.3.3. David Nebreda. Diario secreto de una larva:

¿Qué pasaría si fuéramos realmente invitados a esa segunda secuela postmortem, a observar la paulatina descomposición y desintegración de un cuerpo dentro de su ataúd, hasta su desaparición? Probablemente en la oscuridad intuiríamos las cuatro paredes que aislarían el cuerpo y cómo poco a poco van desapareciendo la capa grasa y los músculos, cómo van emanando fluidos, gases y cómo se desligan de él los residuos internos, cómo la piel que comienza a agrietarse, a desprenderse dejando ver la estructura de lo que fuimos, los huesos. Este espectáculo bien podría ser objeto de la mirada de algún director de cine de terror, motivo de una exposición de arte abyecto¹¹, o bien podría asimilarse a la obra de un artista como David Nebreda.

Diagnosticado de esquizofrenia desde los 19 años, David Nebreda vive recluido en un apartamento de tan sólo dos habitaciones de Madrid. Aislado en él, sin contacto con la sociedad, la cultura o los medios de comunicación, Nebreda está creando una de las obras artísticas más inquietantes, misteriosas y difíciles de comprender del momento¹². Al contemplar su obra cabe preguntarse ¿nos encontramos dentro de un ataúd junto a un cuerpo pre-cadáver?

Totalmente desvinculado del mundo y de los acontecimientos que tienen lugar en el exterior de las cuatro paredes entre las que se encuentra voluntariamente confinado, vive una incesante relación de búsqueda y de lucha consigo mismo; con él y con su *otro yo*. Debido a su enfermedad, tiene la imperiosa necesidad de autoafirmarse, de tener conciencia de su propia existencia para discernir la realidad de la ficción; busca encontrar en sí mismo una identidad estable, que solo consigue a través del doble fotográfico, de la experiencia del dolor y a través de la experimentación con el material del que se compone su cuerpo.

“Donde huele a excremento, huele a ser” (Artaud, 1975: 18) decía el poeta Antonin Artaud en su obra *En busca de la fecalidad*. Es precisamente en ese poema donde la doctora en Bellas Artes, Lorena Amorós encuentra un vínculo que relaciona a ambos artistas (Antonin Artaud y David Nebreda) en cuanto a la forma de simbolizar la presencia del cuerpo a través del excremento. Y es que esta frase bien podría ser una introducción al trabajo de Nebreda. No obstante, Nebreda no solo emplea en sus obras fluidos y secreciones tales como heces o sangre, sino que incluso realiza un esfuerzo por conservarlos, como si se tratara de un alimento o un apéndice de sí mismo del que no quiere desprenderse. Para Nebreda esas secreciones son la prueba de que está vivo pues, parafraseando nuevamente el poeta francés “el hombre (...) eligió cagar como eligió vivir” (Artaud, 1975: 18). Las segregaciones corporales son la prueba vital más básica, el producto de creación humana más primario y natural.

En sus creaciones, Nebreda incorpora con frecuencia todo tipo de secreciones; se impregna de ellas, las introduce en su boca, baña su imagen en ellas y, por último, las muestra en sus fotos. En otras ocasiones agrede a su propio cuerpo para forzar la evacuación de fluidos, de ahí que sea corriente que se automutile. Con esta clase de acciones, según él, no pretende significarse como mártir a través del sacrificio, aunque sí es cierto que sus fotografías se hallan fuertemente influenciadas por la simbología y la imagería barroca religiosa. Nebreda niega igualmente que su obra guarde relación con el masoquismo, al contrario de lo que sucedía con Bob Flanagan. Cuando se corta, quema su piel o somete a su cuerpo a duros ayunos, Nebreda no trata de hallar placer, tan solo busca sentirse a sí mismo, sentir su corporeidad. Éste argumenta que, a pesar de que en nuestra cultura rechazamos el dolor por ser un sentimiento aflitivo vinculado al sufrimiento, ningún otro sentimiento nos marca tanto, pues nos hace más conscientes de nuestro cuerpo que ningún otro. Schopenhauer resumió esta idea de forma sucinta y clara:

¹¹ Citando a Charo Greco, ensayista y crítico de arte, una obra de arte abyecta es aquella que: “incorpora o sugiere materiales abyectos, tales como suciedad, pelo, excrementos, animales muertos, sangre menstrual y alimentos podridos con el fin de hacer que nos enfrentemos a temas tabúes (...) El cuerpo y sus diferentes materiales orgánicos.” (Greco, 2007: 110)

¹² La obra de Nebreda llegó a manos del galerista Renos Xippas (quien organizaría su primera exposición) a través de un conocido que tuvo acceso a su obra tras un ingreso voluntario del artista en el psiquiátrico. En este evento Léo Scheer conoció la obra de Nebreda y decidió hacerse editor para promocionar su trabajo.

A pesar de ser universal, a pesar de su especificidad humana, hay algo en el dolor intransferible, íntimo, profundamente privado, algo que nos muestra a su través no sólo que somos, que existimos; sino que somos lo que somos. Hay una identidad que se gana con el dolor y que nos muestra nuestra propia naturaleza. (de Solís y otros, 1999:16)



Figura 2.16

David Nebreda. *Cara cubierta de excremento*. 1989

Así Nebreda se lesiona y siente más que nunca el pinchazo de estar vivo, y lo registra mediante sus fotografías. Se trata de fotografías sencillas, sin grandes alardes, pero técnicamente muy correctas (a pesar de ser totalmente autodidacta). Son imágenes que toma poniéndose frente a la cámara pues, aunque podría hacerlo utilizando un espejo, este inquietante artista reniega de ellos, porque el espejo es -de por sí- una ilusión que tan solo genera ilusiones. Nuevamente nos encontramos ante un artista que recurre a la fotografía como evidencia, por considerarla más objetiva y directa que cualquier tipo de imagen generada desde el intelecto. En sus fotografías, al fin encuentra a ese otro yo estable, congelado en una instantánea como lo que fue. Reflexionando sobre su aversión al reflejo, al engaño y a la ilusión, podríamos remitirnos a la película *Donnie Darko* (Kelly, 2001), a la escena donde el protagonista se mira en el espejo y en él no ve su reflejo, sino el de alguien disfrazado de conejo. Más tarde la misma película desvela que Donnie era esquizofrénico y que el personaje disfrazado de conejo era, por lo tanto, él mismo. Ese conejo era la manifestación de su *otro yo*, así figurado durante su lucha por comprenderse a sí mismo y los acontecimientos que estaban teniendo lugar - “¿Por qué llevas ese estúpido traje de conejo?” le pregunta el chico al conejo, a lo que éste responde: - “¿Por qué llevas ese estúpido traje de hombre?”. Bajo el disfraz y bajo la piel del chico -en ambos casos- el verdadero yo se esconde en las profundidades, donde precisamente Nebreda trata de encontrarse. “Para existir... se debe tener un HUESO, no tener miedo a enseñar el hueso y dejar de lado el alimento” (Artaud, 1975: 18). Como si las palabras de Artaud fueran órdenes para este artista, al igual que el hombre disfrazado de conejo ordenaba a Donnie cometer diferentes delitos, Nebreda se somete a un absoluto ayuno hasta el punto de padecer una anorexia nerviosa, y corta y rasga su piel constantemente. Además de sentir su esencia a través del dolor, ¿trata de sacar al exterior ese HUESO para poder fotografiarlo? La piel ceñida al esqueleto por falta de grasa y musculatura, cortes profundos, heridas que rompen la naturaleza fronteriza que oculta a ese otro yo estable en los huesos... son los atributos de este otro cuerpo en tránsito, hacia la búsqueda de una metamorfosis. ¿Está en un proceso de transformación camino de su reconocimiento, reencuentro y regeneración? ¿Está Nebreda desgarrándose la piel para mudarla? Como si se tratase del “diario secreto de una larva” (Nebreda, 2002:17), Nebreda se encierra en su crisálida, recluso del exterior, respirando su aliento y alimentándose de sus excrementos para algún día, salir de esa especie de ataúd, resucitado y convertido en mariposa tras un periodo de ocultamiento y mortificación.



Figura 2.17

David Nebreda. 29-7-89. *Despues de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo.* 1989

Al igual que estando en vida Hannah Wilke y Bob Flanagan nos mostraban su degeneración física, este artista (aún vivo) está registrando todas las alteraciones que va sufriendo su cuerpo. No obstante, si bien en el caso de Nebreda es su enfermedad la que, con toda probabilidad, le lleva a dañarse de manera voluntaria, parece claro que entre la obra de estos tres artistas existen notables paralelismos. Todos ellos exhiben su dolor y su cuerpo de forma abierta y en su iconografía utilizan tanto restos provenientes de su propio cuerpo (pongamos el cabello de Wilke, las flemas de Flanagan o las heces de Nebreda), como imágenes de los utensilios e instrumentos asociados a su sufrimiento (medicinas y materiales médicos, en el caso de los dos artistas fallecidos, cuchillas de afeitar en el del madrileño).



Figura 2.18

David Nebreda, *La escalera del cielo*, 1990.



Figura 2.19

Hannah Wilke, *Why not sneeze*. 1992.



Figura 2.20

Bob Flanagan, *Implements of love*. 1981

2.4. AMAZONAS:

Ambling along a New York street, a poster grabbed me by the throat. A young woman with a mastectomy scar and pregnant. 'Breast Cancer is Not a Pink Ribbon', it said. And, of course, they are right.

(Web del proyecto SCARI)

“Deambulando por una calle de Nueva York, un cartel me agarró por la garganta. Una mujer joven con una cicatriz de la mastectomía y embarazada. ‘Cáncer de mama no es una cinta rosada’, decía. Y, por supuesto, tiene razón”. Así transmitía el Wall Street Journal la llegada de las impactantes fotos del proyecto SCAR del fotógrafo de moda David Jay para su exhibición en la ciudad de Nueva York en el año 2010, donde se mostraron por primera vez. Sentir, como si te agarraran de la garganta. David Jay ofrecía una mirada explícita del cáncer de mama, sin la habitual condescendencia, sin ser positivista, sin lazos rosas. Jay tan solo mostraba las secuelas que la enfermedad había dejado en el cuerpo mutilado de cientos de mujeres. Mujeres que posaban firmes ante su cámara, aún siendo para muchas de ellas la primera vez que dejaban ver sus cicatrices. Cuerpos que, así fotografiados, se convertían en obra de arte. En la superficie de sus cuerpos estaba la firma del cáncer. Como plagiando la idea de aquellas esculturas vivientes que Manzoni hizo suyas tan sólo marcándolas con su rúbrica, la enfermedad las había marcado a ellas, dejándoles una cicatriz como firma y seña de lo que en ese cuerpo había sucedido. Las mujeres que participaron en el proyecto eran, en un sentido metafórico, Amazonas curtidas por la guerra que había tenido lugar en su propio cuerpo. El proyecto SCAR constaba de diversos retratos de mujeres entre los 18 y 35 años que habían sido intervenidas quirúrgicamente a causa del cáncer de mama que habían padecido. El fotógrafo buscaba centrar la atención en ese rango de edad con idea de hacer ver que esa clase de cáncer no se da únicamente en mujeres de edad avanzada, como se tiende a pensar. La exposición tuvo tal éxito que, a raíz de la misma, el fotógrafo ha recibido numerosas peticiones de mujeres decididas a formar de su proyecto artístico, el cual continúa en desarrollo.



Figura 2.21

David Jay. SCAR project. 2010

El cáncer de mama afecta a una de cada doce mujeres del mundo. Sin embargo, a pesar de lo relativamente común que es dicha enfermedad, por lo general, cuando se habla de ella, suele hacerse no sin cierta turbación. La imagen que tiene la sociedad del cáncer de pecho está asociada al simbólico lazo rosa mediante el cual se le ha tratado de dar visibilidad a esta embarazosa dolencia (no hay más que hacer una búsqueda rápida en internet sobre el tema para comprobarlo). Poco a poco sin embargo se van destapando los tabúes, se evitan los eufemismos simbólicos y se habla de una manera más natural de esta enfermedad. A ello han ayudado proyectos como el de David Jay, que ha dado la vuelta al mundo, así como el modo en el que

desde el arte, se ha venido abordando esta cuestión y, muy especialmente, cómo lo han hecho determinadas mujeres artistas desde mediados del siglo pasado.

En cierta forma, la mujer vive en un mundo mamocéntrico. De niñas, muchas ocultan su pecho incipiente, para no llamar la atención y ser señaladas; de jóvenes les obsesiona su forma y su tamaño para ser más deseadas; cuando son madres, les preocupa su capacidad para alimentar al recién nacido; y pasado el tiempo surge la inquietud de poder recibir un funesto diagnóstico tras alguna de las revisiones médicas habituales. El pecho es, en definitiva, una parte del cuerpo esencialmente femenina. Tal vez de ahí que, en el arte, quienes han trabajado sobre el pecho sean fundamentalmente mujeres artistas, como Jo Spence o Matuschka, sobre las que hablaremos a continuación, y que muy frecuentemente se haya hecho desde una postura eminentemente feminista. Se trata de artistas cuyos trabajos, si bien fueron revolucionarios en su momento, en la actualidad, revisados desde la perspectiva que da el paso del tiempo sobre ellos, cobran una fuerza inusitada.

2.4.1. Jo Spence

En la década de los ochenta, una mujer inglesa se reveló por medio de la fotografía a sí misma, haciendo público su desacuerdo en torno a los estereotipos de representación, los cánones de belleza y denunciando, especialmente, la dictadura que la medicina estética estaba ejerciendo sobre el cuerpo de la mujer. Era Jo Spence. En los años 70 Jo Spence ya se había convertido en una fotógrafa destacada dentro del panorama artístico internacional, pues en sus obras no solo cuestionaba los modelos culturales vigentes, sino que confería una dimensión educativa a las mismas que reforzaba significativamente sus reivindicaciones. Rechazando el autoritarismo del fotógrafo sobre el modelo u objeto fotografiado, Jo Spence siempre trabajó con la autorrepresentación y la construcción de la propia imagen. Su trabajo artístico inicial había formado parte de diversos proyectos en grupo con otros artistas como su etapa con *Flashers*, *Poly Snappers* o *Faces*, pero fue a raíz de su trabajo individual, a partir de las reinterpretaciones artísticas que empieza a hacer de álbumes familiares, cuando su obra comenzó a tener mayor difusión y acogida. Dedicó gran parte de su obra a analizar y estudiar las imágenes convencionales de este tipo de colecciones de fotos, que siempre retrataban momentos felices, cumpleaños, reuniones familiares, bodas, y otros eventos que se repetían en la mayoría de los núcleos familiares. Partiendo de las imágenes de su pasado, comenzó un trabajo de reinterpretación con fotografías las que ella aparecía de niña, para continuar este álbum con imágenes y textos biográficos de su presente. De esta manera daba a la serie la forma de diario, rompiendo con la idea tradicional de la fotografía como momento del *recuerdo* para crear una *contramemoria*; creando un álbum donde bien podrían ser incluidos no sólo los momentos memorables sino también las discusiones, los divorcios, la enfermedad y los disgustos. Así, la nueva situación de su vida, sobrevenida a partir el diagnóstico de cáncer de mama, se transformó en el mayor de sus *contra-recuerdos*.

No obstante, si bien su trabajo continuó siendo profundamente crítico y social, cabe decir que éste se reorientó temáticamente a partir de que en 1982 le detectasen un cáncer de pecho. Según queda recogido el catálogo de la exposición *Joe Spence. Más allá de la imagen perfecta* (editado con motivo de la retrospectiva que tuvo lugar en el Macba de Barcelona en el año 2005), del momento en el que le comunicaron su enfermedad Spence recordaba: “*Sentía que me habían atacado y marcado de una manera que me apartaba de la experiencia de los demás [...] La etiqueta de la enfermedad era equivalente a una maldición*” (Spence, 2005: 262). La reacción de Spence fue casi instintiva: automáticamente convirtió la fotografía en un medio de terapia y se apropió del hospital como espacio de trabajo para hablar del paciente (ella), de sus sentimientos, sus derechos, su cuerpo y su nueva identidad. Tras comenzar sus tratamientos para combatir la enfermedad, su cuerpo empezó a sufrir las primeras transformaciones. Spence fue documentando todos los estadios físicos por los que iba pasando, así como el ambiente hospitalario y los materiales médicos que tan comunes habían empezado a ser para ella, en un proceso muy similar al que emprendieron los artistas que estudiamos en los apartados anteriores.

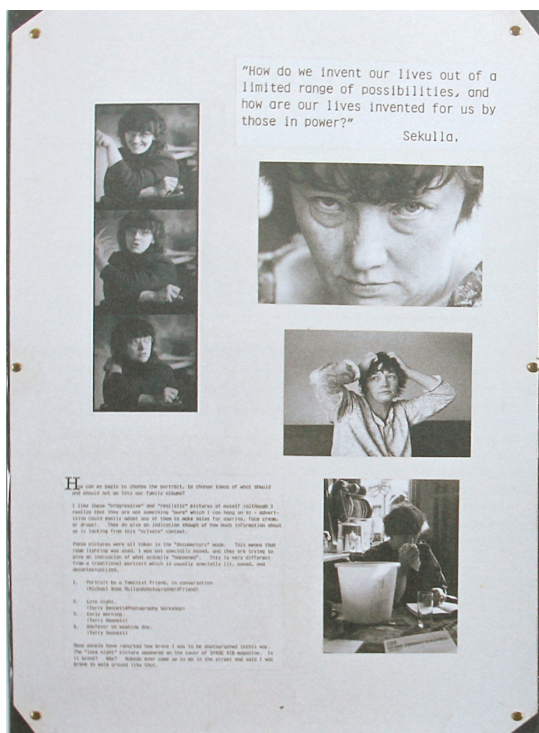


Figura 2.22

Jo Spence. *Mas allá del álbum familiar*. 1979



Figura 2.23

Jo Spence. *Cancer Shock*

Inmediatamente Jo, comenzó a pensar en cómo podía convertir su enfermedad en algo útil. Su cuerpo y el abuso que se estaba haciendo de él se transformaron en una valiosa y dolorosa materia prima con la que trabajar sobre lo cotidiano; tan memorable como cualquiera de los otros temas sobre los que hubiese trabajado anteriormente. No fue una tarea fácil. Para empezar descubrió que tomar fotografías en el interior de los hospitales no era un derecho del paciente habitual. Spence trabajó mucho acerca de la postura dictatorial de los médicos, quienes -en cierto sentido- tomaban el control sobre el cuerpo de los *infantilizados* pacientes, determinando las pruebas y tratamientos a los que debía someterse. Revelándose contra esa clase de imposiciones, Spence reclamaba constantemente ser informada de sus derechos, de los efectos secundarios de las medicinas, de las infraestructuras con las que contaban las instalaciones... una postura que llegó a ser tan radical que incluso la llevó a negarse a continuar con el tratamiento que le sugerían-imponían, para optar por la medicina tradicional china. Durante sus ingresos hospitalarios la fotografía fue su tabla de salvación. Continuamente pensaba en la fotografía, tratando de idear cómo hacer una buena imagen de lo que le estaba sucediendo en ese momento. Su proceso creativo comenzaba preguntándose acerca de qué es lo que sentía (dolor, rabia, desesperación...) y, partiendo de ahí, planteaba cómo escenificar lo que deseaba mostrar una vez llegada a su estudio -el lugar donde trabajaba con más seguridad en sí misma. De alguna forma, revelar y mostrar(se) era para ella un acto catártico, en su caso, una *fototerapia* que liberaba la ansiedad que generaba la represión. Era una forma de dejar atrás la vergüenza o el sentimiento de no estar a la altura de las expectativas sobre su propio cuerpo.

Jo Spence no trataba de ser una heroína, tal solo era una mujer en proceso de lucha. Y, como una participante más de la vida, pasó inevitablemente por diferentes fases anímicas hasta asumir su nueva condición, incluido el sentimiento de victimismo que le llevó a decir: "Ya no me siento el objeto de mi propio deseo" (Evans, 2005: 55). Ése fue un doloroso proceso a través del cual analizaba sus sentimientos mientras observaba la evolución de su cuerpo y cómo paulatinamente su físico iba deteriorándose, afeándose. Ella misma observaría: " (...) ya no tengo un pecho voluptuoso. Debo vivir con mis cicatrices" (Spence, 2005: 262). No obstante, Spence emprendió un camino de redignificación a partir del enaltecimiento de su cuerpo por medio de la fotografía. Las experiencias por las que había pasado su cuerpo pasaron a ser así una ventaja; superado el miedo, la tristeza y la vergüenza pudo utilizarlo sin restricciones para contar su historia, siendo sujeto protagonista, tomando el control sobre su propia imagen.

Esto era lo que convertía sus imágenes de lo no-estético en algo refrescante, en una llamada de atención que rompía con el habitual concepto fotográfico del registro documental, dándole una intención artística, social y reivindicativa que iba más allá de la denuncia de un hecho objetivo. No en vano, pronto surgirían críticos que, igual que hicieron con Hannah Wilke en su juventud, la acusarían de abusar de su propio cuerpo, de “sacar a la luz sus trapos sucios” (Evans, 2005: 54); aunque en su caso no sería por usar su belleza como reclamo, sino por apelar al victimismo y a la compasión del espectador en exceso. Pero ella solo quería mostrar todo aquello que reprimía la sociedad: lo feo, lo viejo y lo sucio. A este respecto comparto opinión con el ensayista John Roberts, pues problemamente su incorporación de lo abyecto y lo grotesco genera cierta fascinación por lo incompleto y desgraciado. La misma fascinación que hace que las películas de terror tengan éxito y que cada vez más recuperemos éste tipo de imágenes en la cultura, que hasta ahora eran de alguna manera innombrables, haciéndonos ahora sentir de alguna manera “asqueados pero cautivados” (Roberts, 2005: 83). No sin cierto morbo, nos sentamos a ver la televisión esperando a que nos inviten a presenciar reproducciones de operaciones quirúrgicas en series como *A golpe de bisturí*; esperamos curiosos a ver cuál será la siguiente extraña enfermedad que tratará el *Doctor House*; y aguantamos hasta ver la extraña anomalía corporal que tendrá un nuevo paciente en *Anatomía de Grey* (que resaltarán lo hermosos y sanos que son sus protagonistas, en contraposición).



Figura 2.24

Jo Spence. *Exiled*. 1989

Spence, con sus *contra-recuerdos* crea también imágenes antagonistas. A partir de su enfermedad Spence crea un nuevo álbum de fotografías, similar a aquellos que montase con anterioridad al cáncer. Pero éste estará compuesto por momentos de crisis, de dolor y enfermedad; sus familiares serán los médicos y las enfermeras; aparecerán nuevas mascotas (así trataba a la prótesis¹³ de pecho que le aconsejaron usar sus médicos, como una mascota), e incluso reuniones familiares que nunca llegaría a presenciar (como las de su propio funeral). Spence busca, desde un planteamiento muy similar al de Flanagan, cerrar un ciclo que finaliza en la propia muerte, concienciándose de la misma presencialmente, anticipándose a ella. No obstante, cabe señalar que si bien Jo Spence finalmente superó el cáncer de mama, finalmente falleció de una segunda enfermedad relacionada, la leucemia, en 1992.

¹³Sus médicos pensaron que llevar una prótesis de pecho era la mejor solución, pero a Spence no estuvo de acuerdo, ya que le recordaba constantemente a lo que se enfrentaba. Para contrarrestar esa alienación protésica decidió aportar algo de humor, así que como afirma la artista, “la convertí en mi mascota [...] Prothee iba conmigo a todas partes”. (Spence, 2005: 3008)



Jo Spence y David Roberts, *Write or Be Written Off*, 1989

Figura 2.25

Jo Spence. *Write or be written off*. 1989

El tiempo sin duda ha proporcionado una nueva perspectiva de la obra de esta controvertida artista, lo que ha ayudado a situar y revalorizar su trabajo. Cuenta de ello la exposición retrospectiva a la que antes hacíamos referencia, celebrada en Barcelona en el 2005. En esta muestra se hacía un repaso por la carrera de Spence, desde sus primeros trabajos vinculados a inquietudes propiamente feministas hasta llegar a la obra resultante de su experiencia con el cáncer, donde nos muestra un cuerpo deformado por la enfermedad y su cirugía que bien podría recordarnos a los torsos de Kahlo y Warhol. En esta muestra de su trabajo era posible ver numerosos textos y fotografías del proceso de su enfermedad y cómo fue evolucionando su cuerpo y su visión sobre él. En este sentido la exposición estaba estructurada como si fuera un diario de la vida (y muerte) de la artista.

3.3.2. Tras el legado de Spence:

¿Qué es una mujer sin un pecho en una sociedad que mide a la mujer por los pechos que tiene? [...] Es un tema tan encubierto que ni siquiera está disponible para <<ser utilizado>> de broma.

(Kipnis, 1993: 228).

A pesar de que artistas del accionismo vienés o el body-art llevaban tiempo trabajando directamente con su cuerpo exponiéndolo a situaciones extremas, y de que artistas como Flanagan o Wilke a finales de los ochenta ya estaban produciendo obras acerca de la enfermedad y de cómo ésta iba transformándoles físicamente, el trabajo de Spence no fue bien entendido y tampoco tuvo toda la repercusión que debería haber tenido en ese momento. Sería en 1994 cuando Matuschka, modelo de lencería de renombre y artista al mismo tiempo, se decidiera a publicar en la revista *Life* una imagen donde mostraba su mastectomía mientras posaba vestida con un traje de escote asimétrico. Esa imagen, mostrando un no-pecho, tuvo una enorme repercusión social, dando a conocer una realidad que, hasta el momento, había permanecido disimuladamente oculta. Se podría discutir si la razón del éxito mediático de la fotografía de Matuschka tuvo que ver con el hecho de ser publicada en una revista de gran tirada (en lugar de ser expuesta en galerías de arte, como sucedió con la obra de Spence); o si tuvo más relación con el impacto que produjo en la sociedad la imagen de un estereotipo de belleza femenino mutilado de esa manera, presentando la amputación, precisamente, de una parte del cuerpo sexual y sugerente en una mujer como es el pecho (mientras que Spence no dejaba de ser una persona medianamente corriente). Probablemente se debió a una combinación de ambas circunstancias.

El caso es que, finalmente, “Beauty out of damage” -título de la imagen de Matuschka-, fue nominada al Premio Pulitzer en 1993 y nombrada una de las cien imágenes que cambiaron el mundo por la revista Life en el 2003.



Figura 2.26

Matuschka. *Beauty out of damage*. 1994

Tras esta fotografía, Matuschka continuó con el proyecto “Beauty out of damage”¹⁴, realizando trabajos donde abordaba temas como la identidad, la androginia, la sexualidad y el cuerpo como objeto y como material. Aprovechando el impulso que le había dado el éxito de aquella primera foto, la artista americana acabó convirtiendo la ausencia de su pecho en un símbolo personal. En este sentido, al contrario que Spence, Matuschka planteaba su propia imagen como la de una heroína. Y de hecho muchos la consideraron así, pues no sólo logró vencer su propio cáncer de mamá, sino que con anterioridad -en la adolescencia- ya había superado el de su madre.



Figura 2.27

Matuschka. *Beauty out of damage*. 1994

¹⁴ Tras el éxito personal y profesional de la fotografía “Beauty out of damage” en 1994, emprendió un proyecto con el mismo nombre en el que continúa abordando temas como la identidad, el cuerpo alterado o lo andrógino.

En todo caso, las imágenes con las que trabajaba Matuschka causaron un gran revuelo en los 90 y dieron pie a multitud de opiniones contrapuestas. Por un lado, estaban las mujeres que padecían cáncer de mama que se sentían identificadas con el simbólico caso de la artista-modelo y que reivindicaban esperanza para su cuerpo: “*Devolvedme el derecho a ser deseada por mi cuerpo, no a pesar de él*” (Onwurah, 2004). Por otro, hubo quien la acusaba de explotar su cuerpo con la única intención de causar polémica. No obstante, el debate al que dio lugar y las preguntas que suscitaban sus imágenes resultaron ser muy interesantes: ¿es pornografía la exhibición de un pecho? Si en los medios públicos un pecho es censurable, ¿debería también serlo una mastectomía? Y en consecuencia ¿puede considerarse incitación a la pornografía la mostración de una mastectomía?

Puede que como dice la escritora Linda S. Kauffman, este tema todavía sea “demasiado literal para el arte. Demasiado visceral para la pornografía” (Kauffman, 1998: 13), pero lo que está claro es que se trata de un tema que suscita el interés de no pocas personas y de no pocos creadores. Ejemplo de ello lo tenemos en la directora de cine y danza experimental Yvonne Rainer, quien a través de sus distintas películas ha ido reclamando el reconocimiento de un cuerpo asimétrico como algo dentro de la normalidad. En *Murder and murder* (Rainer, 1996), destapaba tres grandes tabúes asociados al género femenino a un tiempo: el envejecimiento, la homosexualidad y el cáncer de mama. En esa película Rainer narraba la vida de dos mujeres en avanzada edad, que aún teniendo un tipo de vida y una personalidad totalmente diferentes, comparten un intenso y sincero romance. La trama se complica cuando una de las protagonistas se ve afectada por el cáncer de mama. Entonces comienza a aparecer un fantasma en ocasiones puntuales, dirigiéndose al público de forma agresiva, reflexionando sobre todos esos asuntos femeninos. Se trata de la propia Yvonne Rainer, vestida con un smoking especial que muestra todo el lado izquierdo de su pecho; entre lo andrógino, muestra como ella llama en su monólogo: “*el regalo de los cirujanos*” su planísima mastectomía, destapando en la gran pantalla todo aquello que escondíamos.



Figura 2.28

Yvonne Rainer. *Murder and murder*. 1996

Poco a poco el cáncer de mama se ha ido convirtiendo en una enfermedad de la que poder hablar con cierta normalidad, al mismo tiempo que sus secuelas físicas se han ido dando a conocer a través de la imagen, especialmente de la fotografía. Cada vez son más las mujeres que dejan de esconder sus cicatrices para lucirlas como marcas de una guerra ganada. La americana escritora y activista feminista Kathy Acker realizó varios textos autobiográficos e incluso llevó a cabo un tipo de diario del dolor semejante a aquel que, con fines terapéuticos, escribió Bob Flanagan, y, como hiciera Warhol, se dejó retratar fotográficamente, mostrando al público las marcas de su extirpación. La recién fallecida artista británica Kristen Tedder también nos ha dejado un crudo relato sobre su relación, tal incluso más detallado y analítico que el de Jo Spence; Tedder empleó la fotografía y la performance, no solo con la intención de mostrar su cuerpo tras sufrir la mastectomía que le dejó sin un pecho, sino todo el proceso pre y post operatorio. Y,

como David Jay, también ha habido otros artistas que han recurrido a la fotografía como medio para retratar los cambios que sufre la geografía del cuerpo tras el paso del cáncer de mama, es el caso de la catalana Judith Vizcarra, más interesada en reflejar el concepto de cambio y de tiempo que los anteriores artistas citados. En definitiva, tras el recorrido que hemos llevado a cabo a lo largo de este capítulo, una cosa que podemos sacar en claro con seguridad es que, tal y como rezaba el cartel que anunciaba la exposición de David Jay antes mencionada, el “cáncer de mama no es una cinta rosada”. Es algo mucho más complejo que afecta de manera radical al aspecto corporal de las mujeres que lo padecen y que provoca muchas reflexiones en torno al cuerpo y a su transformación, a la caducidad y al valor del tiempo, a lo femenino y a la sexualidad... Ellas saben acerca del secreto; del dolor, de lo feo y de lo bello.



Figura 2.29. Kathy Acker. Still



Figura 2.30. Kristen Tedder. 2-14-06. 2006



Figura 2.31. Judith Vizcarra. *Secretos*.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente Trabajo Fin de Máster hemos trabajado en torno a la representación del cuerpo y sus transformaciones a causa de algún tipo de enfermedad, accidente y percance inesperado, acotando nuestro radio de estudio teórico a artistas relativamente próximos a nuestra época. A este respecto, como ya dijimos, la elección del tema ha estado motivado por mi propia experiencia vital y se encuentra íntimamente vinculado con mi discurso artístico personal. Los artistas que han sido objeto de este trabajo son, en gran medida, referentes directos, pues (como yo) de forma inadvertida o sobrevenida experimentaron, las sensaciones que derivan de poseer un cuerpo *a-normal*. Hemos aclarado que con su trabajo no intentaban apelar a la compasión del espectador, sino que más bien buscaban destapar los tabúes relacionados con su enfermedad, derribar la frontera que se levantaba entre ellos y la sociedad. La manera de hacerlo que encontró la mayoría de ellos fue exhibir abiertamente todo aquello que suponía un lastre - el miedo, el dolor, el sufrimiento, la herida y la deformación-. Utilizaron el arte para transformar sus circunstancias, para sublimar su dolor y deshacerse de sus vergüenzas. Al mismo tiempo que analizábamos a los artistas que hemos considerado más relevantes en relación al planteamiento del trabajo, hemos procurado ir estableciendo conexiones entre ellos. Las coincidencias detectadas son numerosas y, por lo general, claras:

- Procuran mostrar la realidad tal cual la viven.
- Sienten la necesidad de registrar la evolución de su cuerpo.
- Sus obras poseen un carácter fuertemente autobiográfico y suelen estar planteadas en forma de diario.
- Se plantean problemáticas de trasfondo relacionadas con la identidad y la sexualidad.
- Entienden la creación como un acto catárquico, como un medio terapéutico para la purgación del cuerpo.
- De una forma u otra, todos ellos han tratado de redignificar su cuerpo, buscando una belleza alternativa en la literalidad de sus cuerpos, en la mostración de imágenes objetivas de su físico.
- Con frecuencia recurren a un tipo de imagen estéticamente aséptica, probablemente en consonancia con el ambiente médico al que suelen hallarse vinculados.
- En su iconografía suelen incluir *evidencias* de su sufrimiento a través de la presentación de su heridas y cicatrices así como de elementos y objetos (frecuentemente restos residuales de un hecho o acción) que contribuyen a constatar su enfermedad.
- La mayoría de ellos recurrieron al video y a la fotografía como medio de captación de sus respectivas realidades. Entendemos que por la fidelidad de sus imágenes y por las posibilidades narrativas y documentales que poseen ambos.

A colación de lo dicho y atendiendo a la parte de Aportaciones Artísticas, quisiera subrayar que me siento identificada en muchos sentidos con los artistas que, desde la teoría, he ido investigando en paralelo a la producción de mi propia obra. El uso directo de imágenes y materiales rescatados de los hospitales, algunos de ellos procedentes de mi propio cuerpo (el cual registro constantemente en mis trabajos) sirven como marcas a través de las cuales poder tomar consciencia de las diferentes transformaciones que están teniendo lugar en mi físico, al modo de Flanagan o Wilke. Aunque suelo trabajar con imágenes reutilizadas procedentes de los seguimientos médicos que me practican, generalmente mis obras tienden a presentarse bajo una estética bastante aséptica -si bien procuro envolverlas en una atmósfera de extrañeza que desvirtue su procedencia-. Se trata de imágenes concebidas desde una pulcritud que raya lo publicitario. La intención es crear un contraste visual entre lo bello y lo feo que resalte el concepto de *imagen prediseñada* que tengo de mi propio cuerpo y al modo en que la cirugía plástica ha actuado sobre él. Me gustaría resaltar en este punto, la diferencia entre mi caso y el de las artistas mencionadas en el capítulo de “Amazonas”; pues aunque hablamos de la ausencia de la misma parte del cuerpo (y la conexión con estas artistas es, en este aspecto concreto, bastante obvia) debo indicar que la de ellas es una ausencia sobrevenida, mientras que la mía existió desde el

inicio (esa parte del cuerpo nunca fue mía). Lo contradictorio de sus casos (enfermas de cáncer) es que el tratamiento para curarlas devino en una estigmatización de sus cuerpos, que quedaron irremisiblemente marcados ; la paradoja del mio es que, con objeto de igualar los dos pechos no sólo intervinieron en el atrofiado, también en el sano, marcándolo con cicatrices y deformaciones para siempre. Tanto en mi caso como en el de los artistas mencionados, la enfermedad dio pie a la aparición de un universo creativo que giraba en torno a conceptos y reflexiones vinculadas a la idea del cuerpo y de su transformación.

A modo de colofón quisiera concluir que el Trabajo de Fin de Máster ha contribuido inestimablemente al crecimiento personal como creador e investigador en Bellas Artes, pues sin duda me ha servido para esclarecer muchas cuestiones relacionadas con mis preocupaciones e intereses y con la fundamentación de mi propio discurso artístico. No obstante, desearía señalar que si bien son escasos los artistas que trabajan con las problemáticas concretamente referidas debido a que se trata de creadores con una serie de predisposiciones físico-psíquicas muy particulares, las cuestiones que, en términos generales, atañen a la metamorfosis del cuerpo y a su identidad en relación a los avances científicos están despertando gran interés entre otros muchos artistas y pensadores. Basta poner como ejemplo a ORLAN o Sterlac o remitir a los planeamientos que autores como Linda Kauffman llevan tiempo gestando en relación a la idea de post-humanidad. Tras concluir este trabajo, creemos que existe aún un gran campo por explorar en ambas líneas y que, aunque aún debemos decidir el enfoque de la futura investigación doctoral, confiamos en contar con una plataforma fundamentada que nos sirva para emprender ese camino.

4. FUENTES DOCUMENTALES:

a) Fuentes principales

- Adell, A. (2011): *El arte como expiación*. Casimiro, Madrid.
- Amorós Blasco, L.(2005): *Abismos de la mirada: la experiencia límite en el autorretrato último*. Cendeac, Murcia.
- Ballester Buigues, I. (2012): *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ediciones Trea, Gijón.
- Cruz Sánchez, Pedro A., Hernandez-Navarro, Miguel A. (2004): *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia
- de Diego, E. (2011): *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela, Madrid.
- De Diego, E. (1999): *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Ediciones Siruela, Madrid
- M. Lowe, S., Fuentes, C.(1995): *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Debate, Madrid.
- Navarro, A. J. (2002) *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid.
- Nebreda, D.(2002): *Autorretratos*. Éditions Léo Scheer. Ediciones Universidad de Salamanca.
- ORLAN.(2002): *ORLAN 1964-2001*. ARTIUM de Álava, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca.
- S. Kauffman, L. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia. Grupo Anaya, S.A., Madrid.
- Spence, J. (2005): *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

b) Fuentes secundarias

- Aliaga, J. V. (1997): *Bajo vientre : representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Valencia.
- Artaud, A. (1975): *Para terminar con el juicio de dios*. Ediciones Caldén, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1992): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona.
- Bell, J. (2004): *500 autorretratos*. Phaidón, Londres.
- Bright, S. (2010): *Autofocus. The self portrait in contemporary photography*.
- C. Danto, A. (2011): *Andy Warhol*. Paidós, Barcelona.
- Campany, D. (2006): *Arte y fotografía*. Phaidon, Barcelona.
- Cirlot, L. (2001): *Andy Warhol*. Nerea, Guipúzcoa.
- Cortés, J.M.(1970):*Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, Barcelona.
- Greco, C. (2007): *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo xx*. Abada, Madrid.
- Kenneth, J.G. (2006): *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós, Surcos 19. Barcelona.
- Kettenmann, A. (1999): *Frida Kahlo. 1907-1954*. Taschen, Madrid.
- Méndez, L. (2004): *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias : ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la mujer, Sevilla.

- Ramírez, J.A. (2003): *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela, Madrid.
- Romero de Solís, D. y otros. (1999): *Variaciones sobre el cuerpo*. Secretariado de publicaciones, Universidad de Sevilla.
- Selma de la Hoz, J.V.(2001): *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el s. XX*. Institució Alfons El Magnànim, Valencia.
- Soláns, P. (2000): *Accionismo Vienés*. Nerea, San Sebastián.
- Vadilla Rodríguez, M. (2007): *Todas somos Frida*. Delegación de igualdad y Delegación de Cultura de la Exma Diputación de Córdoba.
- Warhol, A. (2007): *Andy Warhol; Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets, Barcelona.
- Warr, T. (2006): *El cuerpo del artista*. Phaidon, Londres.
- Wilde, O.(sin fecha): *El Retrato de Dorian Gray. Grandes Genios de la Literatura Universal. Volumen 16*. S.A. Promoción y Ediciones. Club Internacional del Libro, Madrid.
- Zweig, S. (2010): *El misterio de la creación artística*. Sequitur, Madrid.

Documentos electrónicos:

- Aguilar García, T. (2012): "Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo" *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. [en línea] [Consulta: 4-9-2012]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/nomadas/17/mayteaguilar.pdf>
- Arcos-Palma, R.(2002) "El cuerpo obsoleto. *Maquinaciones o el cuerpo obsoleto. Relación cuerpo-máquina en el arte de final del siglo xx*".[en línea] París. [Consulta: diciembre 2011] Disponible en: <http://www.docentes.unal.edu.co/rjarcosp/docs/Maquinaciones.pdf>
- Barrios, J.L. (2008) "El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo", [en línea] [Consulta: 13-1-2012] Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2008/11/el_asco_y_el_morbo_una_fenomen.php
- Benítez, L. (2009) "Bioarte. La vida como material". *Número 5. DISTURBIS*. [en línea] Publicación Periódica del Máster de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo. [consulta: 11-2-2012]. Disponible en: <http://web.me.com/gerardvilar/Disturbis567/LBenitez.html>
- Chávez Calderón, M.(2008) "Carne: El morbo como motivo de producción artística en el arte contemporáneo".[en línea] Morelia, Michoacán. [Consulta: 13-1-2012]. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/123456789/16/1/CARNEELMORBOCOMOMOTIVODEPRODUCCIONARTISTICAENELARTECONTEMPORANEO.pdf>
- Cobo, M.(2011)¿Heroínas o víctimas? Mujeres que conviven con el cáncer. Fotomanía. Disponible en: <http://laleyendadecaillou.org/ebook/heroinas-o-victimas.pdf>
- Dabrelle, D.(2003): "Making the scene: factory made: Warhol and the sixties by Steven Watson". *Washington Post*. [en línea] [consulta: 16-12-2012]. Disponible en: <http://www.factorymade.org/fm/reviews.html>
- De la Villa, R. (2008) "El vestuario de ORLAN" [en línea] [consulta: 22 Octubre 2012]. Disponible en: <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/04/orlan.html>
- De Mingo Rodríguez, A.M. (sin fecha) "Lienzo y vida. Autorretrato de cuerpo entero (según Frida Kahlo)" [en línea] [consulta: 29-11-2012]. Disponible en: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n10/demingo.pdf>
- Gara(2006)"Hannah Wilke, el cuerpo pionero de la revolución feminista del arte" [en línea] [Consulta: 27-12-2011]. Disponible en: <http://www.gara.net/idatzia/20061005/art183175.php>
- Garbayo Maeztu, M. (2001) "Hanna Wilke: Yo objeto yo sujeto" [en línea] [Consulta: 27-12-2011]. Disponible en: <http://dimeo.es/2011/06/21/hannah-wilke-yo-objeto-yo-sujeto/>

-Goellner Vilodre, S.y otros. (2007): "La estética de los cuerpos mutantes en la obra de Stelarc, ORLAN y Gunter Von Hagens". *Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Opción. Universidad del Zulia. [en línea] [Consulta: 19-11-2012]. Disponible en: Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

-Infante Barrera, O. L. "ORLAN y la reinención del cuerpo". *Blog Introducción al Arte de la UNMSM* [en línea], Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. [Consulta: 25-1-2012]. Disponible en: <http://introarteunmsmfich2011.blogspot.com/2011/04/orlan-y-la-reinencion-del-cuerpo.html>

-Librodot. Artaud, A. El ombligo de los limbos. [en línea] [consulta:16-12-2012]. Disponible en: <http://bilboquet.es/documentos/Artaud,%20Antonin%20-%20El%20Ombligo%20De%20Los%20Limbos.pdf>

-Martorell, C. (2009) "Andy Warhol se bajó los pantalones" [en línea] [Consulta: 27-12-2011]. Disponible en: <http://blog.hola.com/elmundodecarlosmartorell/2009/03/andy-warhol-se-bajo-los-pantalones.html>

-Matuschka (1993) "Why I did it." *Revista Glamour*. [en línea] [Consulta: 21-11-2012]. Disponible en: <http://www.inspirationforthespirit.com/writing/selected-essays/matuschka-why-i-did-it/>

-Pauls, A. Entrevista. "Una novela es un territorio". [en línea] [Consulta: 30-1-2012]. Disponible en: <http://jmarconsuscribani.blogspot.com/2008/04/una-novela-es-un-territorio.html>

-Ovelar, M.(2012) "¿Se ha convertido lo artificial en el nuevo canon?". *El país*. [en línea] Sección modas. [consulta: 7-9-2012]. Disponible en: <http://smoda.elpais.com/articulos/se-ha-convertido-lo-artificial-en-el-nuevo-canon/2229>

-Oviedo, D.(2011)"Cibercuerpos: ideales de belleza en el mundo ciborg." *Blog de Santiago Koval* [en línea] Escrito para la cátedra Diego Levi, Comunicación y Crítica, Diseño Textil y de Indumentaria, FADU, UBA [Consulta: 8 Febrero 2012]. Disponible en: <http://www.santiagokoval.com/2011/12/20/cibercuerpos-ideales-de-belleza-en-el-mundociborg/>

-PorlaboKamuerelpes (2009) "Valerie solanas. Solanas a secas". [en línea] [consulta: 8-12-2012]. Disponible en: http://porlabokamuerelpes.blogspot.com.es/2009_02_01_archive.html

-Sacca-Abadi., C. (2005) "ORLAN, la caída de la metáfora: Cuando lo real se adueña de la escena". [en línea] APA - Asociación Psicoanalítica Argentina. [Consulta: Enero 2012]. Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875

-Sedeño Valdellós, A. (2010). "Cuerpo, dolor y rito en la performance: prácticas artísticas de Ron Athey" *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. [en línea] [Consulta: 5-9-2012]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/nomadas/27/anasvaldellos.pdf>

-Silvestri, L.(2008) "Regina José Galindo. Escrito con el cuerpo". [en línea] Página12. [Consulta: 3-7-2012]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4268-2008-07-25.html>

-Sontag, S. (1962): "El artista como sufridor ejemplar". *DDOOS, Asociación de Amigos del Arte y la Cultura* [en línea] [Consulta: 12-11-2012]. Disponible en: <http://www.ddoos.org/articulos/otros/Sontag.htm>

-Sustaita Aranda, J. A.(2001) "Funcion de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo"[recurso electrónico] Universidad Complutense de Madrid. [consulta: 12-11-2012]. Disponible en: Catálogo FAMA

-Vásquez Roca, Adolfo (2007): "Andy Warhol; Mi filosofía de A a B y de B a A". *Escaner Cultural*. [en línea] [consulta: 23-4-2012]. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/229>

Webs personales:

-Jay, D. "SCAR"

Disponible en: <http://www.thescarproject.org>

-Matuschka "Beauty of damage"

Disponible en: <http://www.beautyoutofdamage.com/StaticHome2.html>

-ORLAN "ORLAN"

Disponible en: www.orlan.net

-Terminals

Disponible en: <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/main.html>

-Wilke, H. "Hannah Wilke"

Disponible en: <http://www.hannahwilke.com>

Filmografía:

-Almodóvar, P. (2011): *La piel que habito*. España.

-Aute, L.E. (2001) *Un perro llamado dolor*. España.

-Cronenberg, D. (1996): *Crash*. EEUU.

-Cronenberg, D.(1988): *Inseparables*. EEUU.

-Cronenberg, D. (1986): *The fly*. EEUU.

-Dick, K. (1997): *Sick. Life and death of Bob Flanagan*.eeuu.

-Harron, M. (1997): *Yo disparé a Andy Warhol*.EEUU.

-Kelly, R. (2001): *Donnie Darko*.EEUU.

-Rainer, Y. (1996): *Murder and murder*. EEUU.

-Schnabel, J. (1994): *Basquiat*. EEUU.

-Taymor, J. (2002): *Frida*. EEUU.

-Muñoz Delgado, J. (2003): *La cinta que envuelve una bomba*.EEUU.

-Wenders, W. (1980): *Relámpago sobre el agua*. Alemania.

5. INDICE DE FIGURAS:

Figura 2.1. Frida Kahlo. *Columna rota* 1944. Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 40 X 30,7 cm . Fuente:

http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/FTLORZVHono9hhjcWqZ4ajKpo1_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAI6WLSGT7Y3ET7ADQ&Expires=1355885566&Signature=Ik aKc4nETIIDRD1tIHrFj5LzOg%3D

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.2. Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939. óleo sobre lienzo, 173,5 X 173 cm.

Fuente: [http://lh5.ggpht.com/-](http://lh5.ggpht.com/-4I0iVQLUT_A/UEOA16hecrI/AAAAAAAAADo/_MuK4libImE/Frida-Kahlo.jpg)

[4I0iVQLUT_A/UEOA16hecrI/AAAAAAAAADo/_MuK4libImE/Frida-Kahlo.jpg](http://lh5.ggpht.com/-4I0iVQLUT_A/UEOA16hecrI/AAAAAAAAADo/_MuK4libImE/Frida-Kahlo.jpg)

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.3. Andy Warhol. *Electric Chair*. 1965. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo. 562 x 711 mm.

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.4. Andy Warhol. *Autorretrato con calavera*. 1977. Polaroid. Fuente:

http://crosscut.com/media/resized_image/story_image/SAM-Warhol-Skull_fit_300x300.JPG

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.5. Noticia del atentado en Daily News. 1968.

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.6. Richard Avedon. *Andy Warhol*. 1969 . Fotografía analógica. 60.7 x 48.7 inches. Fuente:

http://sientateyobserva.files.wordpress.com/2011/10/andywarhol_avedon.jpg

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.7. Alice Neel. *Andy Warhol* .1970. Óleo sobre lienzo. 152.4 x 101.6 cm

Fuente: http://echostains.files.wordpress.com/2010/01/neel_warhol1.jpg

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.8. Hannah Wilke, *Brushstrokes*, 1992 . Pelo del artista sobre papel Arches.

Fuente: [http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-VxFiqVdOO68/UIqhpPft0I/AAAAAAAAABQ0/MRVRbJdKmsl/s640/Hannah+Wilke,+Brushstrokes.png)

[VxFiqVdOO68/UIqhpPft0I/AAAAAAAAABQ0/MRVRbJdKmsl/s640/Hannah+Wilke,+Brushstrokes.png](http://1.bp.blogspot.com/-VxFiqVdOO68/UIqhpPft0I/AAAAAAAAABQ0/MRVRbJdKmsl/s640/Hannah+Wilke,+Brushstrokes.png)

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.9. Nobuyoshi Araki. *Yoko. Sentimental Journey*. 1971. Fotografía analógica.

Fuente: <http://galagallery.org/images/an2.jpg>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.10. Hannah Wilke. *So help me Hannah*. 1979. Fuentes:

[http://theslideprojector.com/images/art6/chapter12-](http://theslideprojector.com/images/art6/chapter12-feministartinnorthamericaandgreatbritain/hannahwilke/sohelpmehannah.jpg)

[feministartinnorthamericaandgreatbritain/hannahwilke/sohelpmehannah.jpg](http://theslideprojector.com/images/art6/chapter12-feministartinnorthamericaandgreatbritain/hannahwilke/sohelpmehannah.jpg)

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.11. Hannah Wilke. *Intra-venus*. 1987-1993. Fotografía. Fuente desconocida.

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.12. Hannah Wilke. *Intra-venus*. 1987-1993. Video-instalación. Fuente:

http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/tumblr_kuk9mlrvLg1qztkl8o1_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAI6WLSGT7Y3ET7ADQ&Expires=1355886984&Signature=IPJ3tM

Fm7AEv3wxutYFnBWsNvL4%3D

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.13. Bob Flanagan. *Fight sickness with sickness*. 1994. Fuente: <http://www.western-project.com/wp-content/uploads/2011/02/04visitinghours92-1-590x657.jpg>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.14. Bob Flanagan. *Supermasochist*. 1994. Fuente: <http://www.western-project.com/artists/bob-flanagan-sheree-rose/>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.15. Bob Flanagan. *Video casket*. "Visiting Hours". 1994. Fuente: <http://www.western-project.com/artists/bob-flanagan-sheree-rose/>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.16. David Nebreda. *Cara cubierta de excremento*. 1989. Fotografía analógica. Fuente: Nebreda, D.(2002): *Autorretratos*. Éditions Léo Scheer. Ediciones Universidad de Salamanca.

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.17. David Nebreda. *29-7-89. Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*. 1989. Fotografía analógica. Fuente: Nebreda, D.(2002): *Autorretratos*. Éditions Léo Scheer. Ediciones Universidad de Salamanca.

Figura 2.18. David Nebreda, *La escalera del cielo*, 1990. Fotografía analógica. Fuente: Nebreda, D.(2002): *Autorretratos*. Éditions Léo Scheer. Ediciones Universidad de Salamanca.

Figura 2.19. Hannah Wilke. *Why not sneeze*. 1992. Escultura a partir de fármacos. Fuente: http://www.feldmangallery.com/media/wilke/willexh_94/whynotsneeze-01.jpg

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.20. Bob Flanagan. *Implements of love*. 1981. Fuente: <http://www.western-project.com/artists/bob-flanagan-sheree-rose/>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.21. David Jay. *SCAR project*. 2010. Fotografía. Fuente: <http://www.thescarproject.org/>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.22. Jo Spence. *Más allá del álbum familiar*. 1979 . Collage. Fuente: Spence, J. (2005): *Más allá de la imagen perfecta*. Fotografía, subjetividad, antagonismo. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Figura 2.23. Jo Spence. *Cancer Shock*. Collage. Fuente: Spence, J. (2005): *Más allá de la imagen perfecta*. Fotografía, subjetividad, antagonismo. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Figura 2.24. Jo Spence. *Exiled*. 1989. Fotografía. Fuente: <http://kimberleyemery.files.wordpress.com/2012/09/120204.jpg>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.25. Jo Spence. *Written off*. 1989. Fotografía. Fuente: http://media.tumblr.com/tumblr_m3fk07Upjm1qzpegy.png

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.26. Matuschka. *Beauty out of damage*. 1994. Fotografía. Fuente:
<http://artecorporal.files.wordpress.com/2010/09/matuschka-beauty-out-of-damage1.jpg>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.27. Matuschka. *Beauty out of damage*. 1994. Fotografía. Fuente:
<http://imagenes.publico.es/resources/archivos/2011/3/17/1300353130696matuskadetalledn.jpg>

[Consulta: 16-12-2012]

Figura 2.28. Yvonne Rainer. *Murder and murder*. 1996. Película.

Figura 2.29. Kathy Acker. Still. Fotografía. Fuente:
<http://www.itusozluk.com/gorseller/kathy+acker/442181>

Figura 2.30. Kristen Tedder. 2-14-06. 2006. Fotografía. Fuente:
<http://www.nosotrosdiario.mx/siteimg/noticias/big/KristenTedder2-1406-1593.jpg>

Figura 2.31. Judith Vizcarra. *Secretos*. Fotografía. Fuente:
http://2.bp.blogspot.com/_jw7SaubB39E/S2cR4EwktLI/AAAAAAAAABVg/_3eo_WZl-kg/s1600/SECRETOS115.jpg